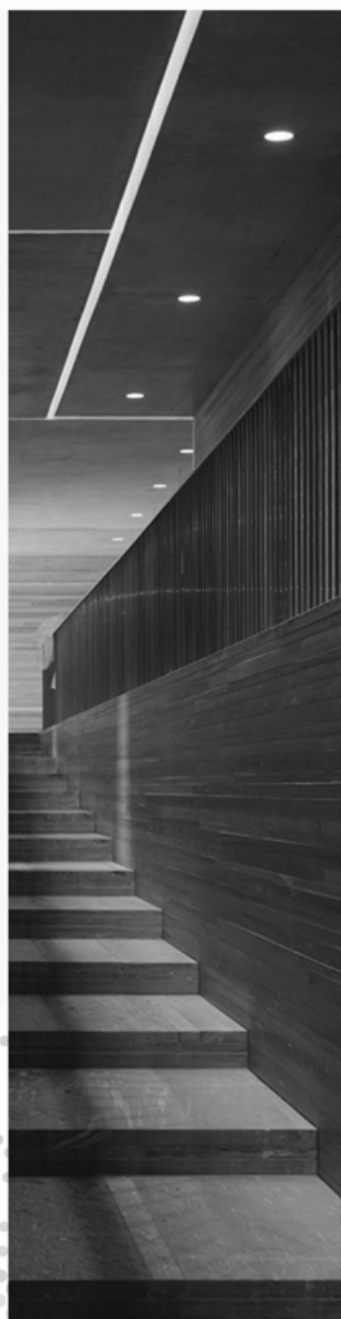
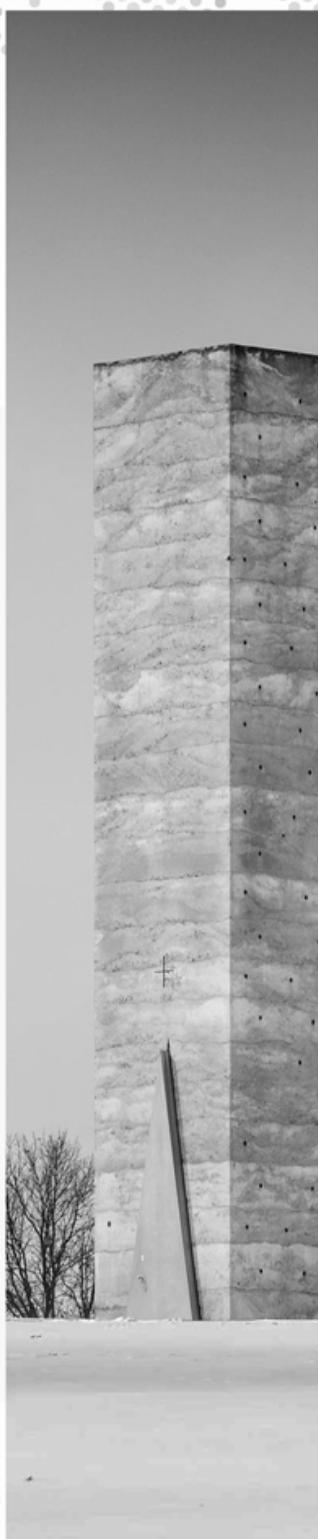


ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

Η αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας



Ευχαριστούμε θερμά την καθηγήτρια μας κα. Δήμητρα Χατζησάββα, για την βοήθεια, την καθοδήγηση και την συνεχή παρουσία της καθόλη τη διάρκεια διεξαγωγής της εργασίας.

Ευχαριστούμε ξεχωριστά τους φίλους και τις οικογένειες μας για την στήριξη και την υπομονή τους.

Τέλος ευχαριστούμε η μία την άλλη για την άψογη συνεργασία.

ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

Η αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας

ερευνητική εργασία

ΣΧΕΔΙΑΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

Η αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας

Αικατερίνη-Άννα Γιαννίση-Βερμπόχτ, Μαρία Ματθαίου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Δήμητρα Χατζησάββα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
A.α) Θέση εκκίνησης / ερευνητικό ερώτημα	5
A.β) Ερευνητικό πλαίσιο / μέθοδος	5
A.γ) Δομή ερευνητικής	6
B. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ – ΕΝΝΟΙΕΣ	7
B.α) Υπαρξιστική φαινομενολογία	7
B.β) Martin Heidegger	8
B.β.1) Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι	9
B.γ) Maurice Merleau-Ponty	10
B.γ.1) Η αμφιβολία του Σεζάν	13
B.δ) Gaston Bachelard	15
B.δ.1) Η ποιητική του χώρου	16
B.ε) Συμπερασματικά	18
Γ. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑΣ	20
Γ.α) Η έννοια της ατμόσφαιρας	20
Γ.β) Gernot Böhme-αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας	21
Γ.γ) Peter Zumthor	22
Γ.γ.1) Σχεδιάζοντας την ατμόσφαιρα	24
Γ.δ) Juhani Pallasmaa	27
Γ.δ.1) Τα μάτια του δέρματος	29
Γ.δ.2) Σκεπτόμενο χέρι	31
Γ.ε) Norberg-Schulz Christian	32
Γ.ε.1) Το πνεύμα και ο χαρακτήρας του τόπου	35
Γ.στ) Συμπερασματικά	36
Δ. ΣΥΝΘΕΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑΣ	38
Δ.α) Τόπος στη φαινομενολογία και τον κριτικό τοπικισμό	38
Δ.α.1) Τόπος ως συγκεκριμένο εδαφικό Τοπίο (ανάγλυφο, φως, ένταξη, έδαφος)	41
Δ.α.2) Τόπος ως συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο (τεκτονικότητα, τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά)	42
Δ.β) Συνθετικά χαρακτηριστικά (φως, υλικότητα, ατμόσφαιρα, οικειότητα σωματικότητας, τεκτονικότητα, κλίμακα)	44
Δ.γ) Άμεση (σωματική) βιωματική εμπειρία και αισθήσεις	56
Όραση	56
Ακοή	59
Αφή	62
Γεύση	65
Όσφρηση	68
Δ.δ) Ένταξη στον τόπο και το τοπίο	71
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	76
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	79

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έννοια της χωρικής αντίληψης έχει απασχολήσει πληθώρα αρχιτεκτόνων και έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης σε διάφορους τομείς που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τον χώρο της αρχιτεκτονικής. Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται σε συγκεκριμένες θεωρίες που μέσω της βιωματικής και αντιληπτικής χωρικής προσέγγισης, αμφισβητούν τις μορφοκρατικές και ρασιοναλιστικές μεθόδους κατανόησης και διαχείρισης του αρχιτεκτονημένου χώρου. Στόχος της έρευνας είναι να μελετήσει αυτές τις αντιπροσωπευτικές θεωρίες για την κατανόηση του χωρικού σχεδιασμού της ατμόσφαιρας, εξετάζοντας σε πρώτη φάση τις θεωρίες της υπαρξιστικής φαινομενολογίας, σε δεύτερη φάση εστιάζει στην έννοια του τόπου, ως συγκεκριμένο εδαφικό τοπίο και ως συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο και σε τρίτη φάση στα συνθετικά χαρακτηριστικά της φαινομενολογίας όπως το φως, η υλικότητα, η ατμόσφαιρα, η σωματικότητα και η άμεση σωματική βιωματική εμπειρία σε σχέση με τις αισθήσεις. Η θεωρητική έρευνα υποστηρίζεται από συγκεκριμένα παραδείγματα στην αρχιτεκτονική που μέσω των σχεδιαστικών αρχών και των συνθετικών αρχών τους οδηγούν σε μια ποιοτική κατανόηση του πολυδιάστατου χωρικού φαινομένου και κατ' επέκταση σε έναν περισσότερο ανθρωποκεντρικό σχεδιασμό. Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι είναι ουσιώδες, ως αρχιτέκτονας, να έχει κανείς υπόψη του τι ενεργοποιεί τις αισθήσεις και τη βιωματική χωρική εμπειρία και τα εντατικά και όχι μορφολογικά στοιχεία που συνιστούν την ατμόσφαιρα του χώρου. Ένας χώρος ή ένα αντικείμενο, ανεξαρτήτως του αν είναι επαρκώς σχεδιασμένα ή όχι, δεν καταφέρνει να μας ενεργοποιήσει το ενδιαφέρον μόνο με τις μορφές και τις λειτουργίες τους αλλά με την αίσθηση που αποδίδουν. Στον τομέα της αρχιτεκτονικής, αυτό εμφανίζεται μέσα από τη χρήση ή την κατοίκηση του χώρου, τις υφές των αντικειμένων και των υλικών, καθώς και τους ήχους που επαναφέρουν μνήμες. Τέλος, αναλύονται έργα των αρχιτεκτόνων Peter Zumthor και RCR Arquitectes που αντιπροσωπεύουν επιτυχώς όλα τα παραπάνω.

ABSTRACT

The concept of spatial perception has occupied many architects and has been the subject of study in various fields directly or indirectly related to the field of architecture. This present research, through the experiential and perceptual spatial approach, focuses on specific theories that challenge the morphocratic and rationalist methods of understanding and managing the architectural space. The aim of the research is to study these representative theories and to understand the spatial planning of the atmosphere. In the first phase it examines the theories of existential phenomenology, in the second phase it focuses on the concept of place, as a specific territorial landscape and as a specific cultural context and in the third phase it focuses in the synthetic features of phenomenology such as light, materiality, atmosphere, physicality and direct bodily experience in relation to the senses. The theoretical research is supported by particular examples in architecture in which through design and principles of composition lead to a qualitative understanding of the multidimensional spatial phenomenon and thus to a more human-centered design. It concludes that it is essential, for an architect, to be mindful of what activates the senses and experiential spatial experience, rather than the intensive, not morphological elements that constitute the atmosphere of space. Regardless of whether a space or an object are adequately designed or not, they do not activate our interest only with their forms and functions, but by the feelings they convey. In the field of architecture, this appears with the use of space, the textures of the objects and the materials, and the sounds that bring back memories. Lastly, the research analyzes projects by architects Peter Zumthor and RCR Arquitectes that successfully represent all of the mentioned above.

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A.α) Θέση εκκίνησης / ερευνητικό ερώτημα

Συχνά ο χώρος εξετάζεται ως ένα σύνολο από επιβεβλημένες, προκαθορισμένες, και συγκεκριμένες δομές και ιεραρχίες χωρίς να είναι αντιληπτός με έναν πιο ελεύθερο και δημιουργικό τρόπο. Σε αυτό το πλαίσιο, εξετάζονται με την ερευνητική οι έννοιες της αντίληψης και της βιωματικής εμπειρίας και πώς αυτές μπορούν να οδηγήσουν σε μια βαθύτερη κατανόηση του χώρου, αμφισβητώντας τα οπτικά και λειτουργικά συστήματα εκλογίκευσης και ομοιογενοποίησης. Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου δεν μπορεί να προσεγγίζεται με επιστημονικές γενικεύσεις αφού ο χώρος δεν είναι αποκλειστικά υλικός. Μεταξύ των ορίων του, αναπτύσσεται μια σειρά διαφορετικών και πολλαπλών αφηγήσεων και αναγνώσεων που συνυπάρχουν στον χώρο, συντελώντας στη διαμόρφωση της ατμόσφαιράς του. Η κατανόηση και η ποιοτική εξέλιξη της βιωματικής εμπειρίας προκύπτουν κυρίως από αυτά τα ρευστά, άυλα, μη περιγράψιμα στοιχεία που συνιστούν την χωρική ατμόσφαιρα και όχι μόνο από τα γεωμετρικά χαρακτηριστικά ή την αντικειμενική περιγραφή της αρχιτεκτονικής.

Μέσα από αυτή τη θέση εκκίνησης προέκυψαν τα παρακάτω ερωτήματα.

“Πώς ο αρχιτέκτονας μπορεί να σχεδιάσει την ατμόσφαιρα ενός χώρου, εφόσον η έννοια της ατμόσφαιρας αποπνέει μία ρευστότητα και αποτελείται από άυλα και μη περιγράψιμα στοιχεία;”

“Πως ορίζονται ο ορισμός και τα συνθετικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής ατμόσφαιρας και τι επιρροή έχει ο αρχιτέκτονας σε αυτήν;”

A.β) Ερευνητικό πλαίσιο / μέθοδος

Συνειδητοποιώντας ότι ο χώρος διαθέτει περισσότερες διαστάσεις από αυτές που καθορίζουν η γεωμετρία και η χρηστικότητα του, ερευνάται ο τρόπος με τον οποίο συσχετίζεται η αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική για την κατανόηση και τον σχεδιασμό της αρχιτεκτονικής ατμόσφαιρας. Με εστίαση στη φαινομενολογία, που έχει επηρεάσει σημαντικά τον σύγχρονο αρχιτεκτονικό λόγο ειδικά για την συγκεκριμένη έννοια της ατμόσφαιρας, η έρευνα αναζητά τη "νέα ανάγνωση του χώρου" με έμφαση στην επιστροφή στην ουσία των πραγμάτων και τον τρόπο που αυτά υπάρχουν για το υποκείμενο. Παρά τις ποικίλες εσωτερικές διαφοροποιήσεις, η φαινομενολογία υποστηρίζει τη διερεύνηση της ανθρώπινης εμπειρίας και των αντικειμένων μέσω "καθαρά φαινομενολογικών" αναλύσεων που φωτίζουν την ουσία της (Κονταράτος, 1983:5). Μέσω αυτών, προσεγγίζεται η δυνατότητα ανάγνωσης του χώρου μέσα από προσωπικές και βιωματικές οικειοποιήσεις, ενώ ενσωματώνονται πρωταρχικές εμπειρίες στον σχεδιασμό, εξερευνώντας τις βαθιές δομές επικοινωνίας ανάμεσα στον άνθρωπο και τον αρχιτεκτονημένο χώρο, καθώς και τη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου.

Η έρευνα επικεντρώνεται στην απόρριψη των ομοιογενοποιητικών συστημάτων ελέγχου του χώρου, εστιάζοντας στον συνδετικό άξονα των αναλύσεων. Αυτή η προσέγγιση δίνει έμφαση στη μη επεξεργασμένη από λογικούς μηχανισμούς βιωματική εμπειρία και στην απτή, προσωπική, ατομική ή συλλογική, πάντα όμως δημιουργική σχέση με το δομημένο περιβάλλον. Αυτή η προσέγγιση επικεντρώνεται στους ιδιόμορφους και ετερογενείς τρόπους πρόσληψης και μετασχηματισμού του χώρου από το κάθε υποκείμενο.

Α.γ) Δομή ερευνητικής

Η παρούσα ερευνητική εργασία προσεγγίζει και αναλύει την έννοια της ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική σύνθεση με επιρροές από την φαινομενολογική αρχιτεκτονική και περιλαμβάνει τρεις ενότητες. Στη πρώτη ενότητα αναλύεται η φιλοσοφική φαινομενολογία και το έργο σημαντικών διανοητών που σχετίζεται με χωρικές έννοιες όπως τα βιβλία *“Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι”* του Martin Heidegger, *“Η αμφιβολία του Σεζάν”* του Maurice Merleau-Ponty και *“Η ποιητική του χώρου”* του Gaston Bachelard. Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στην αρχιτεκτονική θεωρία της φαινομενολογίας, όπου αναλύεται η έννοια της ατμόσφαιρας και η οπτική του Gernot Böhme για την αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας. Εστιάζει στο βιβλίο του Peter Zumthor *“Σχεδιάζοντας την ατμόσφαιρα”* και στα βιβλία του Juhani Pallasmaa *“Τα μάτια του δέρματος”* και *“Το σκεπτόμενο χέρι”* καθώς και το βιβλίο του Christian Norberg-Schulz *“Το πνεύμα και ο χαρακτήρας του τόπου”*. Στην τρίτη ενότητα περιλαμβάνονται τα συνθετικά χαρακτηριστικά της φαινομενολογίας εστιάζοντας στις διαφορές διαχείρισης της έννοιας του τόπου στο ρεύμα του Κριτικού τοπικισμού και της Φαινομενολογίας καθώς και στη βιωματική εμπειρία σε συνδυασμό με τις αισθήσεις. Επιπλέον, γίνεται συνοπτική ανάλυση χωρικών παραδειγμάτων και ο συσχετισμός τους με τα φαινομενολογικά συνθετικά χαρακτηριστικά, αλλά και αρχιτεκτονικών έργων των Peter Zumthor και RCR Arquitectes εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται την χωρική ατμόσφαιρα και πώς εμπλέκονται οι αισθήσεις με αυτά. Στο κλείσιμο της κάθε ενότητας γίνεται η αντίστοιχη παράθεση συμπερασμάτων, ενώ στο τέλος παρατίθενται τα συμπεράσματα που αφορούν το σύνολο της εργασίας.

B. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ – ΕΝΝΟΙΕΣ

B.α) Υπαρξιστική φαινομενολογία

Η μεταπολεμική αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας αποτελεί μια εξέλιξη των αρχιτεκτονικών προσεγγίσεων, εντάσσοντας στο πλαίσιο της φαινομενολογίας την κατανόηση και τη δημιουργία του χώρου. Ο μοντερνισμός επικεντρώνεται στην απλότητα, τη γεωμετρία, και τη ρητορική των καθαρών γραμμών, ενώ η μεταπολεμική αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας αναζητά νέες προσεγγίσεις στην κατανόηση του χώρου. Στον μεταπολεμικό κόσμο, η φαινομενολογία εισέρχεται στην αρχιτεκτονική με έμφαση στην εμπειρία του ανθρώπου και τη σχέση του με το περιβάλλον. Ο χώρος δεν είναι πλέον ένα αντικείμενο, αλλά μια διαρκής αλληλεπίδραση με τον ανθρώπινο ψυχισμό. Η εμπειρία του χώρου γίνεται ουσιαστικό μέσο έκφρασης και αναδεικνύει τη σημασία της ατμόσφαιρας, των συναισθημάτων, και της ατομικής βιωματικότητας. Σε αντίθεση με τον μοντερνισμό, ο οποίος συχνά υιοθετεί αντικειμενικούς κανόνες και γεωμετρικές φόρμες, η μεταπολεμική αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας ενσωματώνει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας στο σχεδιασμό του χώρου. Η προσέγγιση αυτή ανοίγει νέους δρόμους για την αντίληψη της αρχιτεκτονικής, με έμφαση στον ανθρώπινο παράγοντα και στη σημασία της προσωπικής εμπειρίας.

Φιλόσοφοι της εποχής προσπαθούν ενδελεχώς να αναλύσουν τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος αποτελεί πτυχή της ανθρώπινης κατάστασης. Ουσιαστικά αποδεικνύουν ότι πολλές από τις γνωστικές ή εμπειρικές διαδικασίες αναγνώρισης του χώρου βασίζονται σε προϋπάρχουσες δομές στον ανθρώπινο νου. Η φιλοσοφική ανάλυση της φαινομενολογίας αποτελεί τη θεωρητική βάση για την εξέλιξη των χωρικών θεωριών, οι οποίες συνδέουν τον χώρο με την αντίληψη, τη θεωρία και την εμπειρία. Αυτό το φιλοσοφικό ρεύμα προσφέρει μια πρωτοποριακή προσέγγιση στον χώρο και την αρχιτεκτονική, δίνοντας έμφαση στη διαμεσολάβηση του σώματος και επιδιώκοντας την επιστροφή στα πράγματα, στην ανάδειξη της ουσίας τους. Συνολικά, ο αφηρημένος, γεωμετρικός, οικουμενικός χώρος υποχωρεί μπροστά στον βιωμένο χώρο της φαινομενολογίας, εστιάζοντας στην κιναισθητική εμπειρία, το ανθρώπινο σώμα, το συναίσθημα και τη μοναδικότητα του τόπου. «Ο Jean-Francois υποστηρίζει, αντίστοιχα, πως στην φαινομενολογική προσέγγιση είναι ουσιαστικό ότι το αντιλαμβανόμενο, είναι ενσαρκωμένο αντιληπτό-αντιλαμβανόμενο. Η θεμελίωση του «εγώ σκέπτομαι» στο «εγώ αντιλαμβάνομαι» θα επαναφέρει τη συγκεκριμένη οπτική γωνία αυτού που αντιλαμβάνεται που εξαρτάται από τη θέση του στον χώρο. Το υποκείμενο της εποπτείας είναι εξατομικευμένο, βλέπει εδώ σήμερα, τοποθετημένο, δεσμευμένο, σχετικό με τις συγκεκριμένες περιστάσεις» (Χατζησάββα, 2023:43).

Το εν λόγω ρεύμα βασίζεται στον μαθητή του Edmund Husserl, Martin Heidegger, στη συνέχεια αναπτύσσεται μέσα από το έργο του Γάλλου Maurice Merleau-Ponty, ενώ επιπλέον σημαντική είναι η συνεισφορά του Gaston Bachelard ο οποίος, εμπνεόμενος από φαινομενολογικές έννοιες, επεκτείνει τη σκέψη περί χώρου προς διάφορες κατευθύνσεις. «Ο Merleau-Ponty θα συνεχίσει την κριτική του Heidegger για τον αφηρημένο καρτεσιανό χώρο και θα επεκτείνει την σύνδεση της ουσίας της χωρικότητας με την εμπειρία του υποκειμένου που είναι στον κόσμο. Στην θεώρηση του Heidegger, αντίθετα με την φαινομενολογική αναγωγή του Husserl, δεν υπάρχει ένα απομονωμένο υπερβατολογικό υποκείμενο, αλλά μία γεγονική ύπαρξη με ιστορικότητα. Στη συνέχεια αυτής της οπτικής η μερλωποντιανή φαινομενολογία της αντίληψης «εγκαθιστά κατευθείαν το υποκείμενο μέσα στον κόσμο και την ροή του χρόνου, όπως επίσης και μέσα στο σώμα του» (Μουρίκη, 1990:74). Η αντίληψη, σύμφωνα με τον Γάλλο διανοητή, δεν νοείται ως πράξη ενός κυρίαρχου υποκειμένου που κατανοεί ένα ανεξάρτητο κόσμο αντικειμένων. «Η προθετικότητα της συνείδησης του Merleau-Ponty θέτει τέρμα στον σολιψισμό, καθώς το σώμα του αντιληπτικού υποκειμένου εγκαθιστά τον κόσμο μέσα από κάτι που τον κάνει να βγει από τον εαυτό του, που δεν είναι τίποτα άλλο από την συμπεριφορά» (Sola-Morales, 2003b:57). Το φαινομενολογικό-υπαρξιστικό σώμα στη σκέψη του Merleau-Ponty παραμένει ωστόσο εγκλωβισμένο σε ένα πρωταρχικό στρώμα εμπειρίας, στην εμπρόθετη αντίληψη» (Χατζησάββα, 2023:42). Στη συνέχεια, πρόκειται να αναλυθούν ορισμένες έννοιες ιδιαίτερης σημασίας για την κατανόηση της φαινομενολογικής υπαρξιακής θεώρησης, σε συνδυασμό με τη συνεισφορά των προαναφερθέντων στοχαστών.

B.β) Martin Heidegger

Ο Martin Heidegger, γεννημένος στις 26 Σεπτεμβρίου του 1889 στη Γερμανία, έχει αναγνωρισθεί ευρέως ως ένας εξέχων φιλόσοφος του 20ού αιώνα, διακρινόμενος ταυτόχρονα ως μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα. Η φιλοσοφική του σκέψη έχει επιφέρει επιδράσεις σε ποικίλους τομείς, περιλαμβανομένης της φαινομενολογίας, του υπαρξισμού, της ερμηνευτικής, της πολιτικής θεωρίας, της ψυχολογίας, και της θεολογίας. Η κριτική του προς την παραδοσιακή μεταφυσική και η αντίθεσή του προς το θετικισμό και την παγκόσμια κυριαρχία της τεχνολογίας έχουν αναγνωριστεί από κορυφαίους θεωρητικούς της μετανεωτερικότητας, όπως οι Derrida, Foucault και Lyotard. Από την άλλη πλευρά, η αποδοχή ως προς το κίνημα των Ναζί έχει επισκιάσει το φιλοσοφικό του έργο (Korab-Karpowicz, 2007). Ως μαθητής του Husserl, ο Heidegger ενέπνευσε και συνέχισε τη φαινομενολογική μέθοδο του προκατόχου του, εστιάζοντας στην εξερεύνηση της (συνείδησης) ύπαρξης και της γνώσης προχωρώντας σε μια ευρύτερη ερμηνεία αυτών των εννοιών. Το έργο του Heidegger θεωρείται ο πρώτος συνδυασμός του υπαρξισμού και της φαινομενολογίας, δημιουργώντας έτσι την υπαρξιακή φαινομενολογία (Becker, 1992:10).

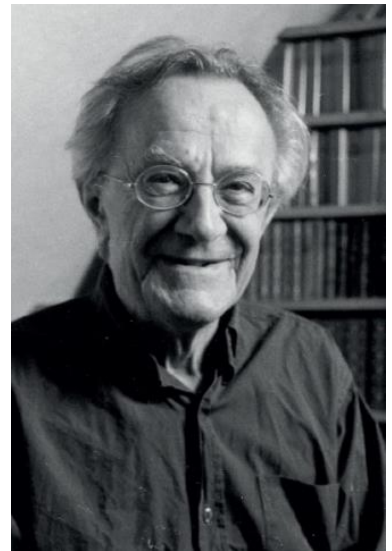
Η ερμηνεία του Heidegger σχετικά με τη φαινομενολογία του Husserl, μετέθεσε το ερευνητικό ενδιαφέρον από τη συνείδηση και την προθετικότητα του υποκειμένου, στη φύση της ανθρώπινης ύπαρξης ως είμαι-μες-στον-κόσμο (Moran και Mooney, 2002:17). Μες-στον-κόσμο-είναι (Being-in-the-world): Ο Heidegger επαναπροσδιορίζει τα πιστεύω του σχετικά με την ανθρώπινη φύση. Ο ίδιος επινόησε ένα νέο όρο για ένα άτομο, Dasein. Αυτός ο γερμανικός όρος, λοιπόν, σημαίνει «είναι εκεί». Με τον καθορισμό ενός προσώπου ως «είναι εκεί», ο Heidegger τονίζει ότι ένα άτομο είναι πάντα στον κόσμο, το να υπάρχει, είναι να υπάρχει κάπου. Η ύπαρξη στον κόσμο είναι ένα ουσιαστικό μέρος της συνολικής ανθρώπινης ύπαρξης, ένα πρόσωπο είναι ον «μες-στον-κόσμο-είναι». Για να κατανοήσουμε τους ανθρώπους, πρέπει να κατανοήσουμε τα συμφραζόμενά τους, τους κόσμους ή τις καταστάσεις στις οποίες ζουν. Το να διαχωρίσουμε πρόσωπο και κόσμο είναι λάθος. Το να είσαι πρόσωπο σημαίνει να είσαι σε έναν κόσμο (Becker, 1992:13).

Ο Heidegger καθιέρωσε ως αντικείμενο της έρευνάς του ολόκληρη την ανθρώπινη ύπαρξη, ενώ ανέπτυξε τις έννοιες του τόπου και του χώρου, κυρίως μέσα από τα έργα του "Είναι και χρόνος" και "Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι". Η σημασία της φιλοσοφίας του για την αρχιτεκτονική θεωρία καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής στο δεύτερο κείμενο, που παρουσιάστηκε στις συζητήσεις περί ανθρώπων και χώρου το 1951 στο Darmstadt της Γερμανίας. Η παρούσα τεχνολογική εποχή, σύμφωνα με την ανάλυση του Heidegger, χαρακτηρίζεται από μια εκδήλωση αυξανόμενης λήθης όσον αφορά την ύπαρξη. Σύμφωνα με την οπτική του, αυτή η διαδικασία είχε ξεκινήσει από την εποχή των αρχαίων Ελλήνων, συνεχίστηκε μέσω της μεταφυσικής ιστορίας, και συνδέεται στενά με την παρούσα υψηλότερη απειλή για την ανθρωπότητα, που προκύπτει από τις δυνατότητες της τεχνολογίας. Σύμφωνα με τον Heidegger, ο άνθρωπος δεν θα πρέπει να επιδιώκει την κυριαρχία των πραγμάτων, αλλά να σέβεται την ουσία τους. Κατά την άποψή του, η τεχνολογική πρόοδος οδηγεί στην καταστροφή της λήθης της ύπαρξης.

Γίνεται σαφές ότι τα όρια ενός τόπου, που προκύπτουν από την εκάστοτε τοπογραφία του, συμπεριλαμβάνουν μια ποικιλία νοημάτων. Αυτά τα νοήματα, είτε είναι όμοια είτε αντιθετικά, συντελούν στον καθορισμό της εικόνας του χώρου. Σύμφωνα με τον Heidegger «το όριο δεν είναι εκεί όπου κάτι τελειώνει αλλά, όπως το αντιλήφθηκαν οι Έλληνες, το όριο είναι εκεί όπου κάτι αρχίζει την παρουσία του» (Heidegger, 2008). Συμπεραίνουμε ότι η οριοθέτηση ενός τόπου συνεισφέρει στην αναγνώριση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του και στην μοναδική σύνθεσή του, λαμβάνοντας υπόψη την περιοχή. Τα όρια, συνεπώς, διαμορφώνουν την φυσιογνωμία ενός τόπου και προσδιορίζουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Τα όρια αυτά εντυπώνονται στη



Εικόνα 1: Martin Heidegger

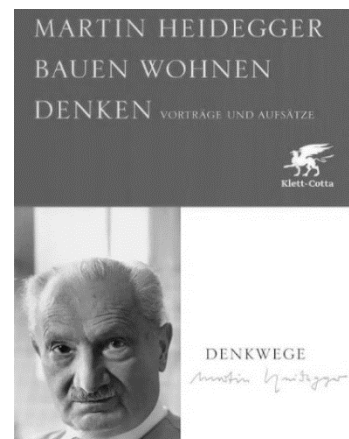


Εικόνα 2: Jean-François Lyotard

μορφή του τόπου και καθορίζουν τις συγκεκριμένες λειτουργίες που περικλείουν. Επιπλέον, η μορφή του τόπου διακρίνεται από το σύνολο των ορίων της. Αυτά διατηρούνται στη μνήμη μας στο πέρασμα του χρόνου, καθώς αντικατοπτρίζουν την ταυτότητα και τη λειτουργία της μορφής. Τέλος, αυτά τα όρια ανταποκρίνονται είτε στην ολική εικόνα ενός τόπου, είτε σε μικρότερη κλίμακα στους υπό-τόπους που συμπεριλαμβάνονται στο ευρύτερο σύνολο-έκταση του τοπίου. Το έδαφος παρέχει στον άνθρωπο τα απαραίτητα υλικά για τις κατασκευές του, αναδεικνύοντας παράλληλα το υπόβαθρο των υλικών αυτών. Αφότου ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με τα υλικά, εξερευνά τις ιδιότητές τους και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να τα χρησιμοποιήσει. Τα ίδια τα υλικά, συνεπώς, τον ενθαρρύνουν να αναζητήσει τρόπους εκμετάλλευσής τους για την ικανοποίηση των αναγκών του. Η φύση, με αυτόν τον τρόπο, αποτελεί την αφορμή για μια νοητική διαδικασία και, ταυτόχρονα, το εργαλείο για την υλοποίηση οποιασδήποτε ιδέας αξιοποίησης από τον άνθρωπο. Συνολικά, ξεκινά να συνθέτει και, συνεπώς, μέσω της ύλης, δημιουργεί αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με τον Heidegger, ο άνθρωπος κατοικεί "επάνω στη γη" και "υπό τον ουρανό" (Heidegger, 2009). Αφενός, η γη παρέχει τα πρώτα υλικά και το υπόβαθρο της δημιουργίας, ενώ ο ουρανός επηρεάζει την επιλογή και την επεξεργασία τους. Ουσιαστικά, με αυτήν τη διαδικασία, ο άνθρωπος αποκτά τη φύση και την κατοικεί, επιλέγοντας τα κατάλληλα υλικά και αξιοποιώντας αυτά ανάλογα με το ιδιαίτερο κλίμα και την ιδιομορφία του τόπου. Σύμφωνα με τον Heidegger, η έννοια του φείδεσθαι υποδηλώνει το να επιτρέπει κανείς σε κάτι να εισχωρήσει ελεύθερα στην ουσία του. Ο ίδιος, αναφερόμενος στο τετραμερές - το οποίο σύμφωνα με τον Heidegger αποτελείται από γη, ουρανό, θεότητες και θνητούς - περιγράφει ένα σύνολο υλικών και άυλων στοιχείων που συλλέγονται, εμφανίζονται και οργανώνονται από τον τόπο. Η ουσία αυτού του ενιαίου συνόλου αντιπροσωπεύει το πνεύμα του τόπου. Συνεπώς, οι χώροι όπου αναπτύσσεται η ζωή αποτελούν πραγματικούς τόπους, με την πλήρη έννοια του όρου. Στον Heidegger, ο όρος "τόπος" δεν αναφέρεται απλώς σε μια αφηρημένη τοποθεσία, αλλά περιγράφει ένα σύνολο που απαρτίζεται από συγκεκριμένα αντικείμενα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα.

B.β.1) Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι

Η σημασία της φιλοσοφίας του Heidegger για την αρχιτεκτονική θεωρία καταδεικνύεται εκτενώς στο "*Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*", παρουσιασμένο κατά τη διάρκεια των συζητήσεων περί ανθρώπου και χώρου το 1951 στο Darmstadt της Γερμανίας. Στη σύγχρονη εποχή της τεχνολογίας, ο Heidegger διακρίνει μια αυξανόμενη λήθη της ύπαρξης. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, αυτή η λήθη είχε εγκατασταθεί ήδη από την εποχή των αρχαίων Ελλήνων, συνεχίστηκε μέσω της μεταφυσικής ιστορίας, και συνδέεται με τη σύγχρονη απειλή για την ανθρωπότητα που πηγάζει από τις δυνατότητες της τεχνολογίας. Κατά την άποψή του, ο άνθρωπος δεν πρέπει να επιδιώκει την κυριαρχία των πραγμάτων, αλλά να αφήσει την ουσία τους ανέπαφη. Προβλέπει ότι η τεχνολογική πρόοδος οδηγεί στην καταστροφή της αυθεντικής ύπαρξης μέσω της αύξησης της λήθης.



Εικόνα 3: Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι

Κατά τον Heidegger, το κτίσιμο ως προνομιακός τρόπος ένταξης του ανθρώπου στον κόσμο, αποτελεί οργανικό κομμάτι της κατοίκησης. Η ενέργεια του κτίζειν νοείται ως ενέργημα δια του οποίου αφήνεται κάτι να εμφανιστεί και το οποίο προσκομίζει ένα παραχθέν ως παρόν στα ήδη παρόντα. Ο όρος "κτίζειν" σημαίνει ουσιαστικά το να επιτρέπεται σε κάτι να κατοικεί. Έτσι, το αρχιτεκτονικό έργο, ως αντικείμενο, συγκεντρώνει και διαφυλάσσει μέσα στα όριά του την καθημερινότητα του ανθρώπου, την ουσία του "είναι στον κόσμο". Στην ουσία αυτών των (κτισμένων) πραγμάτων ως τόπων περικλείεται ο δεσμός τόπου και χώρου, περικλείεται όμως επίσης η σχέση του τόπου με τον άνθρωπο που διαμένει σε αυτόν. Οι χώροι τους οποίους καθημερινά διασχίζουμε παραχωρούνται από τόπους, η ουσία των οποίων θεμελιώνεται σε πράγματα του είδους των κτισμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η γέφυρα. Η γέφυρα ως πράγμα του είδους της τοποθεσίας, επιτρέπει τη διάνοιξη μιας περιοχής, η οποία στη συνέχεια χορηγεί τους χώρους οίκησης του ανθρώπου. Έτσι το πράγμα ως τόπος, καθιστά δυνατό τον ελεύθερο και ορισμένο χώρο, τον χώρο που έχει αφεθεί εντός των ορίων του. Το παραχωρημένο εκχωρείται κάθε φορά και έτσι συναρμόζεται, δηλαδή

περισυλλέγεται μέσω ενός τόπου. Συνεπώς οι χώροι προσλαμβάνουν την ουσία τους από τους τόπους και όχι από «τον» (αφηρημένο, νοητό, γεωμετριοποιημένο) χώρο. Καθώς ο χώρος για να υπάρξει πρέπει να παραχωρηθεί, να δεσμευτεί από ένα όριο (όριο ως εκείνο από όπου κάτι αρχίζει να εκδιπλώνει την ουσία του) δεν μπορεί να υπάρξει πέραν των οριοθετήσεων και των δομών που δημιουργεί ένα πράγμα ως τόπος. Όπως επισημαίνει ο Ν. Τερζόγλου σε αναφορά στο προηγούμενο έργο του Heidegger "Είναι Χρόνος", «η παραχώρηση, ως υπαρκτικό χαρακτηριστικό, επιτρέπει στο "εδώ-είναι" να αποκαλύψει ένα σύνολο θέσεων, ένα προσανατολισμό που αναδεικνύει τη χωρικότητα μέσα από την τοπικότητα» (Τερζόγλου, 2009) .

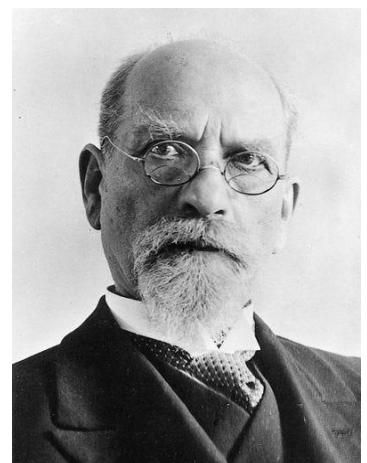
Στο έργο "Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι" ο Heidegger αναρωτιέται για την ουσία της "κατοίκησης" και κατά πόσο η έννοια του "κτίζειν" είναι ενσωματωμένη στην έννοια της "κατοίκησης". Η διαδικασία της στέγασης δεν είναι μόνο ένα μέσο για τη δημιουργία κατοικήσιμου χώρου, αλλά αποτελεί ήδη μια μορφή κατοίκησης. Η στέγαση σηματοδοτεί την εγκατάσταση του ανθρώπου στη Γη και η κατανόηση της στέγασης ως κατοίκηση αναπτύσσει μία στέγαση που διατηρεί και μια στέγαση που κτίζει κτήρια. Αυτή η σχέση κτηρίου και κατοίκησης ορίζει την κατοίκηση ως ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ύπαρξης. Η ιδιαιτερότητα αυτής της κατοίκησης κατανοείται από τον Heidegger και ως μια φροντίδα, δηλαδή, να αφήσουμε τα πράγματα να βρουν το νόημά τους. Η «κατοίκηση» πρέπει να είναι ο λόγος που κτίζουμε με τέτοιο τρόπο ώστε τα πράγματα να μπορούν να βρουν την ουσία τους και η ουσία της στέγασης είναι η κατοίκηση (Friesen, et al., 1998). Συγκεκριμένα αναφέρει: "Στην «κατοίκηση», όπως φαίνεται, φτάνουμε μόνο μέσω της στέγασης. Αυτή η στέγαση έχει ως στόχο την κατοίκηση» και αμέσως ξεκαθαρίζει, πως δεν χρησιμοποιούνται όλα όσα κτίζονται για την κατοίκηση, και εισάγει εδώ την ορολογική διάκριση μεταξύ «στέγασης» και «κατοίκησης»: « Τα κτίσματα υπάρχουν στο πεδίο της «κατοίκησης» με τέτοιο τρόπο, ώστε να στεγάζονται σε αυτά όσοι τα χρησιμοποιούν, αλλά να μην κατοικούν σε αυτά: τα κτίσματα στεγάζουν τον άνθρωπο, όπως ο σταθμός, ο δρόμος, το φράγμα και η αγορά" (Heidegger, 2008:139).

B.γ) Maurice Merleau-Ponty

Ο Maurice Merleau-Ponty είναι Γάλλος φιλόσοφος που συνέβαλε σημαντικά στον τομέα της φαινομενολογίας και της φιλοσοφίας του νου και του σώματος. Η φαινομενολογία, όπως την κατέθεσε ο Edmund Husserl, ήταν η βάση της φιλοσοφικής του προσέγγισης. Συνέγραψε δύο διατριβές για το διδακτορικό του: «The Structure of Behaviour» (δημοσιεύθηκε το 1942), μια κριτική του συμπεριφορισμού και της ζωτικότητας στην ψυχολογία, και το magnum opus του, «Phenomenology of Perception»(1945). Έγραψε εκτενώς για την πολιτική και την τέχνη, καθώς και για τη φαινομενολογία, και η συλλογή από δοκίμιά του περιλαμβάνει το «Signs» (1960) και το «Sense and Non-sense». Αφησε αρκετά χειρόγραφα, συμπεριλαμβανομένου και του «The Visible and the Invisible», το οποίο δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατό του το 1964. Ο Maurice Merleau-Ponty αποτελεί έναν εξέχοντα στοχαστή, ο οποίος χρησιμοποιεί εκτενώς τη μέθοδο της φαινομενολογικής περιγραφής για την ανάλυση της ανθρώπινης ύπαρξης, με σκοπό να αναδείξει την έννοια του σώματος-υποκειμένου ή "σώμα-υποκείμενο" (corps-sujet). Η επιρροή του εκτείνεται από τα χειρόγραφα των "Ideas" του Husserl και το "The Crisis of European Sciences" έως τον Bergson, τον Scheler, τον Heidegger, την ψυχολογία της Gestalt (μέσω του Gurwitsch), καθώς και τις σύγχρονες εξελίξεις στη φυσιολογία. Επιπλέον, επηρεάστηκε από τη συζήτηση του Sartre σχετικά με το σώμα στο έργο "Being and Nothingness" (Moran και Mooney, 2002). Σύμφωνα με την περιγραφή του Τερζόγλου: «Προσέφερε μία ριζική περιγραφή των πρωτογενών εμπειριών της ενσώματης ανθρώπινης ύπαρξης, ασκώντας κριτική στον επιστημονισμό και την αντικειμενικότητα του ορθολογισμού. Εμμένοντας στην προ-κατηγορηματική εμπειρία του κόσμου, απέφυγε τον ιδεαλισμό του Husserl και, εμμέσως, υιοθέτησε τον πραγματισμό του Heidegger.



Εικόνα 4: Maurice Merleau-Ponty



Εικόνα 5: Edmund Husserl

Η φαινομενολογική ανάλυση του Merleau Ponty αναδεικνύει το σωματικό υποκείμενο από το θεωρητικό περιθώριο, αναγνωρίζοντας την ουσιαστική εμπλοκή του με τα φαινόμενα ως ένα αναπόσπαστο στοιχείο για τη διαμόρφωση της συνείδησης. Διακρίνεται ένα ενσάρκωμένο υποκείμενο με συγκεκριμένη θέση εντός του φυσικού κόσμου και της ιστορίας, το οποίο, μέσω της ελευθερίας και της παραγωγικής του δραστηριότητας, εξελίσσεται σε μέσο έκφρασης. Η υποκειμενικότητα αντιλαμβάνεται ως πηγή νοηματοδότησης των φαινομένων, διατηρώντας, ωστόσο, μια ριζωμένη σύνδεση με ένα σώμα που, μέσω της αίσθησης, αλληλεπιδρά με τον κόσμο. Σύμφωνα με τον Merleau Ponty, οι μορφές που οργανώνουν το αισθητό επιδιώκουν να του προσδώσουν όχι μόνο τη λάμψη και τον γοητευτικό χαρακτήρα τους, αλλά και την ικανότητά τους να πείσουν το σώμα. «Είναι, πάντα, το σώμα που συναρπάζεται από τον ρυθμό [...] είναι το σώμα που αποτελεί το αναπόσπαστο σύστημα των αντιστοιχίσεων και των μεταφορών μεταξύ των αισθήσεων [...] είναι, λοιπόν, το σώμα που συνιστά το συνολικό σύστημα των συνδυασμών και των μεταφορών μεταξύ των αισθήσεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το σώμα μεταβαίνει από την αντίληψή του ως αναίσθητου παθητικού αντικειμένου, στην αναγνώρισή του ως συνθήκη και πλαίσιο μέσω του οποίου βιώνουμε, συλλέγουμε εμπειρίες και γνώσεις, καθώς αντιλαμβανόμαστε και δεχόμαστε πληροφορίες από τον εξωτερικό κόσμο και τους προσδίδουμε σημασίες.

Η ανθρώπινη συνείδηση, σύμφωνα με την ανάλυση του Merleau Ponty, βιώνει μια διαρκή και αδιάσπαστη αλληλεπίδραση με το περιβάλλον της. Συμβαδίζοντας με την ιδέα του, το σώμα αναλύεται ως το κέντρο που διατηρεί εσωτερικά του ένα σύστημα. Αυτό το σύστημα διαμορφώνει την αντίληψη μέσα από τη φυσική εμπειρία, η οποία προκύπτει από τις διάφορες αισθήσεις που παρέχει το ανθρώπινο σώμα. Αυτή η ιδέα συνοψίζεται στον όρο "σωματικό σχήμα", το οποίο αναπαριστά την ολιστική κατοχή της αντίληψης του σώματος από τον εαυτό. Το σωματικό σχήμα δεν ερμηνεύεται ως ένα απλό αντικείμενο ή ως δέσμη υποκειμενικών συναισθημάτων, αλλά ως ένα φαινόμενο που προκύπτει από την ενσάρκωση του υποκειμένου, εκφράζοντας το πολυσήμαντο και δυναμικό του συσχετισμό με τον αντικειμενικό κόσμο. Σύμφωνα με τον Merleau Ponty, η αντίληψη του χώρου συνδέεται στενά με τη χωρικότητα του σώματος, το οποίο, φαινομενολογικά εξετάζοντας, παρουσιάζεται ως ένα δυναμικά συσχετισμένο σχήμα. Αυτό το σχήμα εκφράζεται μέσω των τάσεων, των προθέσεων και των συγκινησιακών εμπειριών που επηρεάζουν το σώμα. Πρόκειται για ένα δυναμικό μοντέλο που δεν παραμένει στατικό, αλλά προσαρμόζεται σε συνάρτηση με τις ποικίλες καταστάσεις που ο χρήστης βιώνει. Σύμφωνα με τον Ponty, το σώμα είναι πάντοτε προσηλωμένο προς τις δραστηριότητές του, προσαρμόζοντας τη χωρικότητά του σε αυτές. Ο Merleau-Ponty γράφει: Η λέξη «εδώ», όταν αναφέρεται στο σώμα μου, δεν εκφράζει μία καθορισμένη τοποθεσία σε σχέση με άλλες θέσεις ή σε συνάρτηση με εξωτερικές συντεταγμένες, αλλά την εγκαθίδρυση των πρωτογενών συντεταγμένων, την αγκύρωση του ενεργού σώματος μέσα σε ένα αντικείμενο, την κατάσταση του σώματος εν' όψη των καθηκόντων του (Merleau-Ponty, 1989:102-103). Στο παρόν σημείο, ο φιλόσοφος υιοθετεί την έννοια που παρουσίασε ο Martin Heidegger, δηλαδή την άποψη ότι ο σωματικός χώρος προέρχεται προτού διαμορφωθεί ο εξωτερικός χώρος. Στην περίπτωση του Heidegger, καθώς και του Merleau-Ponty, ο βιωμένος χώρος προηγείται του θεωρητικού χώρου. Ο Merleau-Ponty, μέσω του σχηματισμού του σωματικού σχήματος και την εμπειρική κίνηση του σώματος, καθορίζει τον αρχέγονο τόπο, στον οποίο ο αντικειμενικός χώρος απλώς λειτουργεί ως εξωτερική περιοχή, συγχωνεύοντας τον εαυτό του με την ουσία του σώματος. Σημειώνει, επίσης, ότι "δεν θα υπήρχε για μένα χώρος αν δεν είχα σώμα" (Liu, 2009:135).

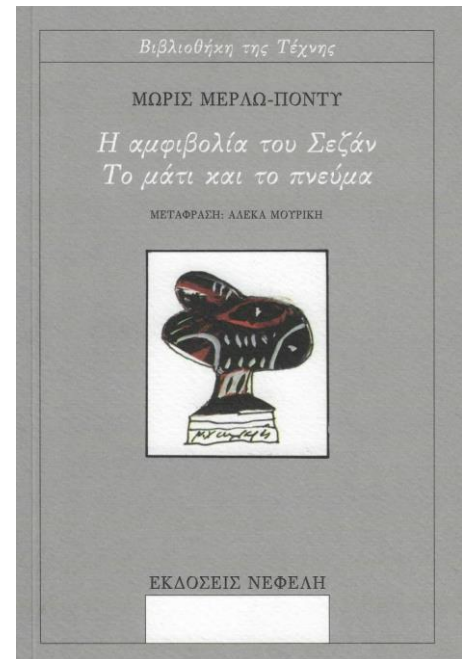
Στην "Φαινομενολογία της Αντίληψης", παρατηρούμε μια σαφή προς τα κάτω πορεία από την απεικόνιση της αναλογικής σχέσης μεταξύ σώματος και κόσμου που επικρατούσε, όπου τα βασικά στοιχεία περιλάμβαναν τον καθολικό σχεδιασμό της συνείδησης, το αντικειμενικό σώμα, τον αντικειμενικό κόσμο, τον αντικειμενικό χώρο και χρόνο κ.ά. Στο πλαίσιο της υπαρξιακής εικόνας του "ενσαρκωμένου-στον-κόσμο", ή στο πλαίσιο των επικοινωνιακών σχέσεων ανάμεσα στο σώμα και τον κόσμο, εστιάζονται σε στοιχεία όπως ο αντιληπτός κόσμος, ο βιωμένος χώρος και χρόνος, κ.ά. Σύμφωνα με τη θεωρία του Husserl, η επικοινωνιακή αυτή σχέση ή δομή του "ενσαρκωμένου-στον-κόσμο" χαρακτηρίζεται ως μια εσκεμμένη δομή, όπου το βιωμένο σώμα αντιπροσωπεύει τη νοητική πλευρά και ο αντιληπτός κόσμος τη νοηματική πλευρά (Liu, 2009:134). Η προαναφερθείσα θεωρία για το σώμα ανοίγει νέες προοπτικές στον τομέα της αντίληψης και της αίσθησης. Στο κεφάλαιο "L' Espace" του ίδιου έργου, ο συγγραφέας αναπτύσσει τις χωρικές επιπτώσεις αυτής της νέας οπτικής, απορρίπτοντας την πρωτοκαθεδρία του φυσικού ή του γεωμετρικού χώρου του Kant. Επιστρέφει στην εμπειρία του χώρου, θέτοντας το σώμα ως πηγή πιθανών δράσεων, ως δυνητικό-εικονικό σώμα (Τερζόγλου, 2009:280). Σε κάθε περίπτωση, η χωρική σκέψη του Merleau-Ponty και η εμπειρία του χώρου, με την οποία ασχολήθηκε, δεν επηρέασε μόνο την ψυχολογική σκέψη και την περιγραφική ψυχολογία, αλλά επίσης είχε σημαντική επίδραση στη φαινομενολογική σκέψη της αρχιτεκτονικής θεωρίας από το 1960 μέχρι σήμερα.

Β.γ.1) Η αμφιβολία του Σεζάν

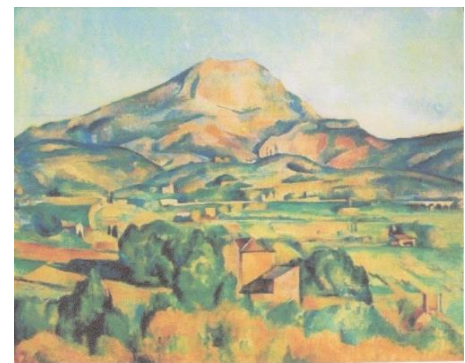
Μέσω του σώματος και των κινητικών και συγκινησιακών λειτουργιών, διαμορφώνεται η αντίληψη των πραγμάτων «είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας» (Merleau-Ponty, 1991:10) Η σφαιρική και άμεση αντίληψη των πραγμάτων, οδηγεί σε ένα συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης, μια περιφερειακή αίσθηση και αντίληψη. Αν και πιστεύουμε ότι αντιλαμβανόμαστε τα πάντα με ακρίβεια, αυτή η κατακερματισμένη, περιφερειακή αντίληψη συνδιαμορφώνει την πραγματικότητα.

Στο έργο "*Η Αμφιβολία του Σεζάν*," ο φιλόσοφος προσπαθεί να παρουσιάσει μια σχεδόν ψυχογραφική σκιαγράφιση της προσωπικότητας του Γάλλου ζωγράφου. Η φυσιογνωμία του Σεζάν αποτυπώνει τον καλλιτέχνη που ταυτίζεται με τη ζωγραφική διαδικασία, έναν άνθρωπο που ζει δημιουργώντας και, εν δυνάμει, τον κάθε άνθρωπο. Σύμφωνα με αυτήν την οπτική, ό,τι πράττουμε αντιπροσωπεύει τη συνεισφορά μας στον κόσμο, το υπάρχειν ταυτίζεται με το πράττειν και έτσι μας αντιπροσωπεύει (Μπανάκου-Καραγκούνη 2012:221). Η επιλογή του Σεζάν από τον Merleau-Ponty δεν είναι τυχαία. Αντιθέτως, ο φιλόσοφος προβάλλει τον Σεζάν ως ένα ζωντανό παράδειγμα ενός ανθρώπου που ενσωματώνει ορισμένα στοιχεία που είναι σημαντικό να επανεξετάσουμε: τη βαρύτητα της αντιληπτικής ικανότητάς μας, την επίγνωση του τρόπου με τον οποίο μετέχουμε στον κόσμο και την ανάγκη έκφρασης ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης. Τα στοιχεία που ο Merleau-Ponty επιθυμεί να δώσει έμφαση στον Σεζάν αναδεικνύουν την αμφιβολία ως γνήσιο χαρακτηριστικό κάθε δημιουργικού ανθρώπου. Συνεπώς, η αμφιβολία αυτή δεν αποτελεί εμπόδιο, αλλά μάλλον κινητήριο δύναμη. Μέσα από την περιγραφή του Σεζάν, ο Merleau-Ponty προσπαθεί να αναδείξει τη σύνδεση μεταξύ της ζωγραφικής και της φιλοσοφίας, με σκοπό να αποκαλύψει την οντολογική τους συνάφεια (Μπανάκου-Καραγκούνη 2012:11). Στο έργο, από την αρχή του, ο φιλόσοφος αποκαλύπτει την υπαρκτική διάσταση που κυριαρχεί στην τέχνη της ζωγραφικής. Η προσέγγιση αυτή δεν αντιμετωπίζει το ζωγραφίζει απλώς ως μια καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά ως ένα πράττειν συνδεδεμένο με τη ίδια τη ζωή, ως μια τροπικότητα υπαρκτική. Όπως δηλώνει αναφερόμενος στον Σεζάν, "η ζωγραφική ήταν ο κόσμος του και ο τρόπος του να υπάρχει" (Merleau-Ponty, 1991:27). Είναι, συνεπώς, προφανές ότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν περιορίζεται στο αισθητικό πεδίο, αν κρίνουμε το τελευταίο ως τον χώρο που σχετίζεται με την ανάδυση του ωραίου.

Ειδικότερα, με την εμφάνιση των κινημάτων της πρωτοπορίας του μοντερνισμού, το ωραίο δεν αποτελεί απαραίτητο στοιχείο, αλλά η ζωγραφική καθίσταται ως μια ενεργητική ενασχόληση με το είναι. Ένας ζωγράφος όπως ο Σεζάν, που εστίαζε στην απεικόνιση των "δονήσεων" αυτού του κόσμου, προσεγγίζεται οντολογικά. Η ζωγραφική του συγχωνεύεται με το προσωπικό του υπάρχειν και η τέχνη του αναδύεται ως ο τρόπος με τον οποίο ζει. Έτσι, η δημιουργία αποτελεί το απαραίτητο μέσο για την έκφραση του πραγματικού μέσα από τα μάτια ενός ένσαρκου υποκειμένου. Προσπαθώντας να περιγράψει την επίμονη καλλιτεχνική αμφιβολία που χαρακτηρίζει τον Γάλλο ζωγράφο, ο φιλόσοφος επικεντρώνεται στη μελαγχολική και ανήσυχη φύση της προσωπικότητάς του. Αυτά τα χαρακτηριστικά δεν αντιμετωπίζονται αρνητικά στο πλαίσιο της μερλωποντιανής θεώρησης. Αντιθέτως, αντιλαμβάνονται ως γνήσια χαρακτηριστικά ενός ατόμου που διακατέχεται από έντονη εκφραστική ανάγκη να ανταποκριθεί μέσω της ζωγραφικής στο δύσκολο έργο της αποτύπωσης του πράγματος, όπως αυτό ανακλάται στην αντιληπτική εμπειρία. Οι αναλύσεις που αφορούν τη



Εικόνα 8: *Η Αμφιβολία του Σεζάν*



Εικόνα 9: *Mont Sainte-Victoire, 1885* πίνακας του Paul Cézanne

βιογραφία του, που προκύπτουν από τον κοινωνικό του περίγυρο, καθώς και οι αιτιακές συνδέσεις μεταξύ του έργου του και της προσωπικής του ζωής, θεωρούνται πλέον ανώφελες. Οι επιρροές του, το περιβάλλον του και οι ιδιομορφίες του δεν αποτελούν τις αιτίες ή τις πηγές της δημιουργικότητας που τον καθοδηγεί. Ίσως να αποτελούν τις αφορμές ή τα βιώματα που τον έκαναν να εξελιχθεί και να είναι ο Σεζάν, αλλά δεν αιτιολογούν την εκφραστική του ανάγκη (Johnson 1993:13). Συγχρόνως, τα συμβάντα της ζωής αντιμετωπίζονται περισσότερο ως κίνητρα παρά ως αιτίες. Η αιτιακή προσέγγιση εφαρμόζεται εκ των υστέρων, αντίστοιχα με τον τρόπο που η επιστήμη εξετάζει αυτό που έχει προηγουμένως θέσει ως αποτέλεσμα. Για τον Merleau-Ponty, η αξία δεν εστιάζει τόσο στην προσπάθεια εξήγησης, όσο στην κατανόηση, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της λεπτομερούς περιγραφής, ανταποκρινόμενη με μεγαλύτερη ακρίβεια στην αδιαιρετότητα που χαρακτηρίζει το πραγματικό.

Είναι σημαντικό να επισημανθεί η μη αιτιοκρατική προσέγγιση που υιοθετείται από τον Merleau-Ponty και παραμένει σταθερό χαρακτηριστικό σε όλο το φιλοσοφικό του έργο. Συγκεκριμένα, ο φιλόσοφος επιμένει πως "η ζωή δεν εξηγεί το έργο" (Merleau-Ponty, 1991:48). Η τάση για εξηγήσεις προκύπτει λόγω του γεγονότος ότι "αυτό που γνωρίζουμε πρώτο είναι το έργο του [ζωγράφου], και μόνο μέσα από αυτό βλέπουμε τις περιστάσεις της ζωής του, επιφορτίζοντάς τις με ένα νόημα το οποίο δανειζόμαστε από το έργο του" (Merleau-Ponty, 1991:47). Ο φιλόσοφος, παρόλα αυτά, απορρίπτει την υπεραναλυτική προσέγγιση του έργου βάσει της ζωής, καθώς ο τρόπος δημιουργίας των έργων και, συνεπώς, η πορεία της ζωής του καλλιτέχνη παραμένουν πάντοτε μυστηριώδεις και, κατά κάποιο τρόπο, ανεξήγητα. Οι συνθήκες και τα γεγονότα μιας ζωής δεν ερμηνεύονται, συνεπώς, ως απολύτως καθοριστικά, όπως θα φαινόταν εάν αντιμετωπίζονταν υπό ντετερμινιστικό πρίσμα. Αντίθετα, αποτελούν εναύσματα για έναν απολύτως προσωπικό και ιδιαίτερο τρόπο ύπαρξης. Οι συνθήκες δεν αποτελούν «παρά μόνο το μονόγραμμα ή το έμβλημα μιας ζωής που ερμηνεύει ελεύθερα τον ίδιο τον εαυτό της» (Merleau-Ponty, 1991:48).

Από την άλλη πλευρά, ο Merleau-Ponty δεν αποκόπτει τη ζωή από το έργο του, καθώς, όπως αναφέρεται, η ζωή και το έργο "επικοινωνούν". Η ζωή του καλλιτέχνη αντιπροσωπεύει το μονοπάτι που διανύθηκε μέχρι τη στιγμή που απαιτήθηκε να υλοποιήσει το έργο του. Συνεπώς, ο φιλόσοφος δεν παρουσιάζει το έργο ως κάτι ανεξάρτητο από τη ζωή, αλλά αναδεικνύει τη σύνδεσή τους με έναν ιδιαίτερο τρόπο, επισημαίνοντας ότι η ζωή συνεισφέρει, τελικά, στη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου (Merleau-Ponty, 1991:48). Καθώς αναφέρεται στο "Εγκώμιο της Φιλοσοφίας" (Καψαμπέλη, 2005:55), η εκ των υστέρων αιτιακή σύνδεση μεταξύ της ζωής και της δημιουργίας συσχετίζεται με τη "συγκεκριμένη περίπτωση της αναδρομικής ψευδαίσθησης". Στη συνέχεια, αναλύει την αναζήτηση ενός "κοινού νοήματος" ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, το οποίο μας οδηγεί σε μια τέτοια ερμηνεία. Ο Merleau-Ponty προσπαθεί να αποφύγει την εξηγητική προσέγγιση που χαρακτηρίζει την επιστημονική σκέψη, αντιτιθέμενος στην ιδέα ότι "δεν υπάρχουν πλέον εδώ αιτίες και αποτελέσματα" (Merleau-Ponty, 1991:48). Η αντίληψη της εμπειρίας και η εκφραστική της απόδοση δεν θεωρούνται αντικείμενα προς ανάλυση. Μπορούν να ερμηνευτούν ως αιτίες, καθώς "τα πάντα συναθροίζονται μέσα στην ταυτοχρονία της ύπαρξης ενός αιώνιου Σεζάν, η οποία αποτελεί έκφραση τόσο αυτού το οποίο ο Σεζάν ήθελε να είναι όσο και αυτού που ο Σεζάν ήθελε να κάνει". Επομένως, παρά το γεγονός ότι πολλοί, υποκείμενοι σε αιτιοκρατική σκέψη, απέδιδαν την υφολογική ιδιαιτερότητα του Σεζάν στη ψυχοσωματική του ιδιοσυγκρασία, επιφέροντας, κατά την άποψη του Ζολά, την ερμηνεία ότι αυτή αποτελεί μια "έκφανση της αρρώστιας" (Merleau-Ponty, 1991:48). Ο φιλόσοφος επισημαίνει ότι οι ψυχικές και σωματικές του ιδιαιτερότητες (Merleau-Ponty, 1991:30) δεν αποτελούν κάποιο "μειονέκτημα", αντιθέτως, αποτελούν ένα αναπόσπαστο κομμάτι της συγκεκριμένης ένσαρκτης ζωής.

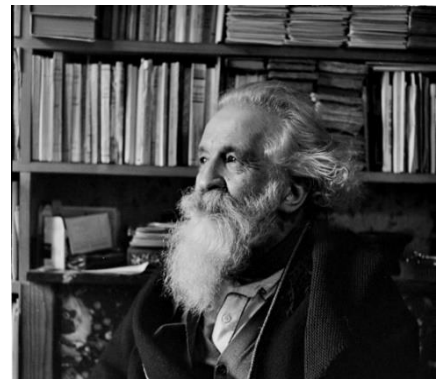
Η ματιά του Σεζάν εμφανίζεται φαινομενολογική, καθώς επιδιώκει να περιγράψει το αντικείμενο, να μεταφέρει τη μορφή του όπως αυτή πραγματικά αναδύεται, προτιμώντας να αποτυπώσει το ύφος του αντικείμενου παρά τις ακριβείς διαστάσεις του και την γεωμετρική του υπόσταση. Στο έργο του, διατηρεί τη σύνδεσή του με το φυσικό, με σκοπό να το μεταδώσει, αποφεύγοντας ωστόσο την απολύτως αναπαραστατική προσέγγιση, καθώς μια τέτοια προσπάθεια θα αποτελούσε στην ουσία μια ανεπιτυχή απόπειρα απομίμησης. Η σχεδόν μηχανιστική καταγραφή του ορατού αντικείμενου δεν θα εξυπηρετούσε την επιδίωξή του, καθώς ο ίδιος επιθυμούσε να παρουσιάσει το αντικείμενο ως μέρος της φύσης, όπως το αντιλαμβάνεται πρωταρχικά. Ο Σεζάν ανακτά το τοπίο μέσω ενός τρόπου ζωγραφικής που πρωτίστως βασίζεται στη βιωματική εμπειρία, αφήνοντας χώρο και για τη διανοητική διαδικασία (χωρίς, ωστόσο, να εξαιρεί τη διανοητική σημασία) και η δημιουργία του έργου πηγάζει από την ανάγκη να εκφράσει αυτήν την αισθητική εμπειρία. Δεν στοχεύει στην απλή αναπαραγωγή ενός θεάματος μέσω της λεπτομερούς αποτύπωσης των στοιχείων του, αντίθετα, επιδιώκει να μετουσιώσει το αντικείμενο στον καμβά, αποσπώντας το ύφος του και αναδεικνύοντας την

υπόνοια της συνολικής ολοκλήρωσης που προκύπτει από την ενότητα αυτών των στοιχείων. Χωρίς να επικεντρώνεται στην ατμόσφαιρα ή στην πιστή αναπαράσταση του πράγματος, ο Σεζάν αναδίδει την έκφραση του πραγματικού, αναπλάθοντας ένα προϋπάρχον τοπίο ή "έναν κόσμο που είναι ήδη εκεί". Με αυτήν την προσέγγιση, το έργο του κατορθώνει να συνδυάσει το υποκείμενο με το αντικείμενο (Baudelaire, 2005:78), την εντύπωση και το πράγμα αφού μέσω των αντιθέσεων και της σταδιακής χρήσης των αποχρώσεων, υπηρετεί τη συστοιχία τους.

Είναι ουσιώδες, επομένως, το γεγονός ότι ο Merleau-Ponty επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τη σχέση μεταξύ της τέχνης και της φύσης. Η αμφιβολία του συνδεόταν με την προσπάθειά του να αναδείξει αυτήν τη σχέση στα έργα του, για τον λόγο αυτό συχνά απέφευγε τα προκαθορισμένα διλήμματα που αισθανόταν ότι του επιβάλλονται: αίσθηση ή διάνοια, φύση ή σκέψη. Αποφεύγοντας, επίσης, την υποκειμενική – παρόλα αυτά, αυθόρμητη – "παραμόρφωση" της πραγματικότητας, με σκοπό εκείνη να προσαρμοστεί "στα μέτρα" του υποκειμένου, της εντύπωσης ή της προσωπικής ερμηνείας και ο καλλιτέχνης επιδίωκε, παρ' όλα αυτά, να "ζωγραφίσει την ύλη, τη στιγμή που προσλαμβάνει μια μορφή", δηλαδή τη στιγμή που το φαινόμενο αντιλαμβάνεται ως έχει, με όλες τις ορατές και αόρατες πινελιές του. Η ανθρώπινη αντίληψη δίνει έμφαση, πρωτίτως, στην αντίληψη του συνολικού παρά στα μεμονωμένα μέρη, και ο Σεζάν εφαρμόζει στη ζωγραφική του αυτήν τη προσέγγιση. Συνεπώς, η εμφανής παράδοση προσέγγισής του φαίνεται ότι είναι περισσότερο φαινομενική, καθώς κανένα στοιχείο δεν υπερέχει απέναντι στο άλλο, αντιθέτως, αλληλοσυμπληρώνονται. Ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τη φύση μέσω των αισθήσεών του και τη μετατρέπει σε τέχνη με τη συνεισφορά του νου. Η διάνοια "οργανώνει" αυτήν την αίσθηση και την μεταφέρει στον καμβά. Κατά συνέπεια, η τέχνη συνδέεται στενά με τον κόσμο, πηγάζει από αυτόν και τον αντιμετωπίζει ως αναπόσπαστο μέρος, ακριβώς όπως η νόηση χρησιμοποιεί τις αισθήσεις για να δημιουργήσει τα έργα της.

B.8) Gaston Bachelard

Ο Gaston Bachelard, γεννήθηκε στις 27 Ιουνίου του 1884 στη Γαλλία. Ήταν φιλόσοφος που ασχολήθηκε εκτενώς με την ποιητική και τη φιλοσοφία της επιστήμης. Με την εξέλιξη στην σκέψη και την προσέγγιση των επιστημών που διακρίνουν τις αρχές του 20ού αιώνα, ο Gaston Bachelard βρήκε ευνοϊκό έδαφος στην προσπάθειά του να ενισχύσει τη φιλοσοφία μέσω της επιστημονικής θεωρίας, κατά την πρώτη περίοδο της εργασίας του 1928-1940. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, επικεντρώθηκε στη ψυχανάλυση και την εξέλιξη του επιστημονικού τρόπου σκέψης. Προς το τέλος του 1940, απομακρυνόταν ολοένα και περισσότερο από τη ψυχανάλυση, καθώς η αναζήτηση του ασυνείδητου δεν ήταν επαρκής για την κατανόηση της λογοτεχνικής ομορφιάς της δημιουργικής φαντασίας.



Εικόνα 10: Gaston Bachelard

Μέσω μιας φαινομενολογίας γραπτών εικόνων, εξέτασε την ποιητική και προσπάθησε να αιτιολογήσει την αυτονομία της φαντασίας (Roux, 2016). Εξερευνώντας την ποικιλία και την πολυπλοκότητα των φαντασιακών φαινομένων που προκύπτουν από τον διαρκή εμπλουτισμό θεμελιακών εικόνων με έλξη προς το φυσικό περιβάλλον, επικεντρώνεται στη έννοια της κατοίκησης. Μέσω μιας φαινομενολογίας της φαντασίας, προσεγγίζεται η έρευνα "των απλών εικόνων", αυτών που συνδέονται με τον ευτυχισμένο χώρο, τον οικείο χώρο, όπου η ψυχή είναι ικανή και μπορεί να κατοικήσει.

Ένα σημαντικό έργο για την αρχιτεκτονική σκέψη είναι το βιβλίο με τίτλο "Ποιητική του Χώρου", στο οποίο ο Bachelard προτείνει μία νέα μορφή «φαινομενολογικής προσέγγισης των ποιητικών εικόνων, την τόπο-ανάλυση, που είναι η συστηματική ψυχολογική ανάλυση των τοπίων της εσωτερικής μας ζωής» (Bachelard, 1982:14). Μέσω αυτής της προσέγγισης, εισάγει έναν καινοτόμο τρόπο σκέψης, ενσωματώνοντας έννοιες από την περιγραφική ψυχολογία, τη ψυχανάλυση και τη φαινομενολογία. Στο βιβλίο αυτό, παρουσιάζονται σημαντικές εικόνες χώρου, όπως το σπίτι, το συρτάρι, η φωλιά και το κοχύλι. Το σπίτι, ως κατοικία των ανθρώπων, και τα συρτάρια, ως κατοικία των αντικειμένων, αναδεικνύονται ως χώροι που

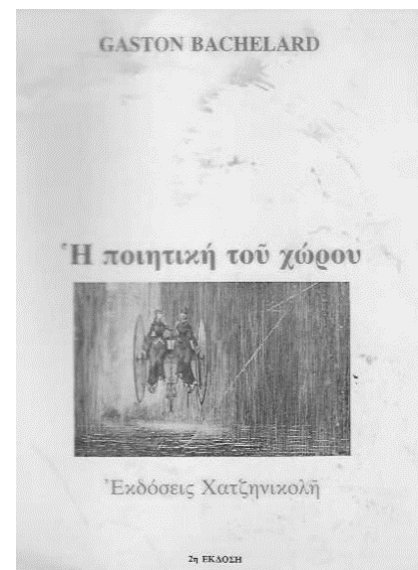
υπόκεινται σε μια ποιητική λογική, όπως αποδεικνύεται μέσω της τοποανάλυσης. Παρότι ο Gaston Bachelard επιδιώκει να απομακρυνθεί από προηγούμενες μελέτες του, ο χώρος που εξετάζει συχνά αντανakλά κοσμογονικά στοιχεία. Ο ίδιος αναγνωρίζει ότι το κυριότερο γήινο στοιχείο, το σπίτι, συνδέεται πάντα με τον αέρινο κόσμο, τον ουρανό, και θα ανήκει στο σύμπαν μόνο όταν οι τοίχοι του εξαφανιστούν. Το κοχύλι, επιπλέον, αναδεικνύεται ως ένας ιδιαίτερα φορτισμένος χώρος που ωθεί τη φαντασία προς μια διαλεκτική ελευθερίας και δεσμευτικότητας, κρύβοντας το κρυφό και αναδεικνύοντας το φανερό. Συγκεκριμένα, ο δεσμότης λύνει τα δεσμά του με νοσταλγία, ενώ ο κρυμμένος προετοιμάζεται να εγκαταλείψει την κρυψώνα του για να επιζητήσει τη χαμένη σιγουριά που προσφέρει το κοχύλι (Bachelard, 1982:105).

Μέσω της μεθόδου της "τοποανάλυσης", η οποία περιλαμβάνει τη μελέτη των τοποθεσιών που συνδέονται με το ενδόμυχο βίο, ο χώρος αντιμετωπίζεται ως μια τοπογραφία του ψυχισμού. Μέσω αυτής της προσέγγισης, ο χώρος εξελίσσεται σε ένα εργαλείο περιγραφής της ανθρώπινης ψυχής. Οι τοποθεσίες όπου διαμορφώνονται οι αναμνήσεις, όπως οι γωνιές του σπιτιού και οι τοποθεσίες του οικείου χώρου, αντιπροσωπεύουν μια συμπύκνωση χρόνου και σημασίας. Σύμφωνα με το βιβλίο του Bachelard "Η Ποιητική του Χώρου", «Για να αναλύσουμε την ύπαρξή μας μέσα στην ιεραρχία μιας οντολογίας, για να ψυχαναλύσουμε το χαμένο σε αρχέγονες κατοικίες ασυνείδητό μας θα πρέπει... να φτάσουμε στο επίπεδο των ονειροπολήσεων στο οποίο παραδιδόμαστε στους χώρους της μοναξιάς μας».

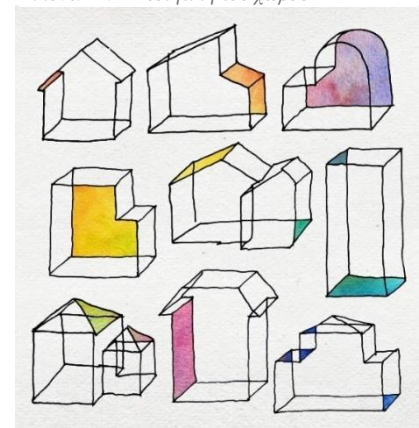
B.δ.1) Η ποιητική του χώρου

Στο πλαίσιο της "ποιητικής του χώρου", ο Bachelard προσεγγίζει την ποιητική εικόνα με μια καθαρά φαινομενολογική προοπτική. Στην εν λόγω ποιητική εικόνα, εντοπίζει έναν καινοτόμο χαρακτήρα, ο οποίος δεν απαιτεί από τον αναγνώστη προηγούμενη προετοιμασία, αλλά αντιπροσωπεύει μια "εφήμερη έκφραση του ψυχισμού" (Bachelard, 1957) και, όπως υπογραμμίζει, «η ποιητική εικόνα φανερώνει την παρουσία του είναι, τη δεδομένη στιγμή». Σύμφωνα με τον Bachelard, η ερμηνεία της ποιητικής εικόνας δεν βασίζεται σε αιτιακές σχέσεις. Όπως τονίζει στις αρχές του έργου του, «ο φιλόσοφος πρέπει να λησμονήσει την γνώση του, να διακόψει τους δεσμούς του με όλα τα συστήματα φιλοσοφικών αναζητήσεων αν θέλει πράγματι να μελετήσει τα προβλήματα που θέτει η ποιητική φαντασία». Επομένως, προτείνει μια επανακαθορισμένη προσέγγιση, ενισχύοντας μια νέα οπτική, ώστε η φαντασία μέσω της ελευθερίας της να δημιουργεί τις δικές της "ονειροπολήσεις", προτείνοντας την επαναφορά σε μία "φαινομενολογία της φαντασίας".

Η έμπνευση για τις ονειροπολήσεις του συγγραφέα πηγάζει από έννοιες ή αντικείμενα, όπως το σπίτι, η φωλιά, και άλλα, τα οποία, μέσα από βιώματα που τα συνδέουν, δημιουργούν εικόνες του χώρου. Στόχος σε αυτά τα ποιήματα και τις ονειροπολήσεις δεν είναι η αντικειμενική ή γεωμετρική περιγραφή του χώρου καθαυτού. Αντιθέτως, μέσα από την ελευθερία της φαντασίας, δημιουργείται μια υποκειμενική "περιγραφή" αυτών των εννοιών, η οποία είναι απαλλαγμένη από λογικούς ή επιστημονικούς όρους. Η ποιητική του χώρου παρουσιάζει πληθώρα ερμηνειών, καθώς ο αναγνώστης, διαβάζοντάς την, υιοθετεί τη "μεθοδολογία" του συγγραφέα, η οποία συνίσταται στην απόρριψη των προηγούμενων γνώσεων και την υποκίνηση της ατελείωτης φαντασίας. Το έργο, συνεπώς, προτείνει μια φαινομενολογική προσέγγιση των πραγμάτων, αποτελώντας ένα είδος εγχειριδίου για φαινομενολόγους ή κάθε άνθρωπο που επιθυμεί να εξερευνήσει έναν οικείο κόσμο.



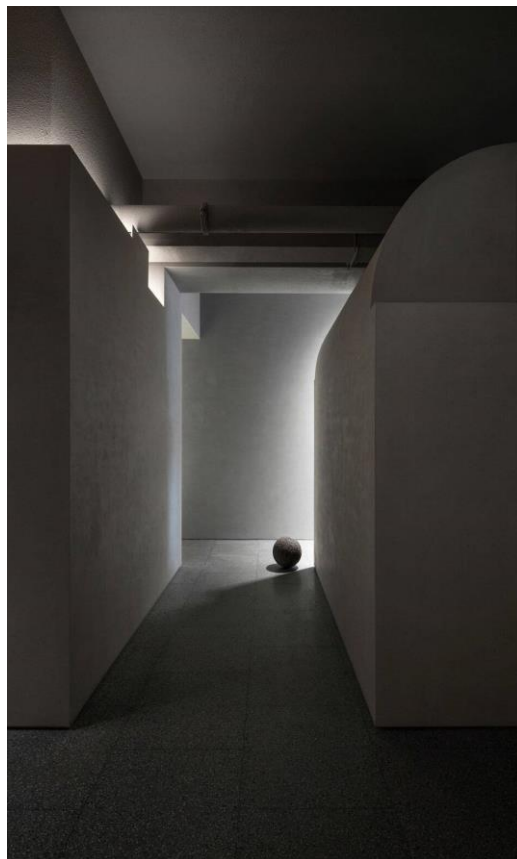
Εικόνα 11: Η ποιητική του χώρου



Εικόνα 12: Σκίτσο από το βιβλίο "Η ποιητική του χώρου"

Ο Bachelard υπογραμμίζει τη σημασία της ατμοσφαιρικής πολυπλοκότητας στον χώρο του σπιτιού, αντιπαράθετοντας τη μονοκατοικία με σοφίτα και υπόγειο σε σχέση με ένα διαμέρισμα, επισημαίνοντας την κάθετη διάσταση έναντι της οριζόντιας. Όταν το σπίτι εμφανίζεται αρκετά πολύπλοκο, αναφέρει, με υπόγεια, σοφίτες, γωνίες και διαδρόμους, οι αναμνήσεις μας βρίσκουν ολοένα και πιο χαρακτηριστικά καταφύγια. Επισημαίνει επίσης ότι το διαμέρισμα "δεν έχει ρίζα", δεν έχει ταυτότητα, είναι απομακρυσμένο από τη γη. Ένα κτήριο όσο πιο πλούσιο χωρικά, πολύπλοκο, πολυεπίπεδο, με σκάλες, αναβατήρες, καταβατήρες, τόσο περισσότερο διεγείρει τη φαντασία του κρυμμένου. Σύμφωνα με τον Bachelard, η φαντασία λειτουργεί προτού ακόμα προβούμε σε δράση και αυτή η δράση, η αλληλεπίδραση με τα αντικείμενα, ευνοεί τη δημιουργία αναμνήσεων, καθώς στην πολυπλοκότητα του χώρου ανακαλύπτουμε φωλιές για τις αναμνήσεις. Σύμφωνα με τον ίδιο, "Μέσα στις χιλιάδες κυψέλες του, ο χώρος κρατά συμπυκνωμένο τον χρόνο. Σ' αυτό χρησιμεύει ο χώρος".

Σύμφωνα με τον Bachelard, το σπίτι διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην ανθρώπινη ζωή, αποτελώντας έναν αρχικό χώρο. Ο ίδιος επισημαίνει ότι «Το σπίτι μας είναι το πρώτο μας σύμπαν, είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο, στην οποία ριζώνουμε μέρα με τη μέρα. Χωρίς αυτό, ο άνθρωπος θα ήταν ένα σκόρπιο πλάσμα». Το σπίτι αποτελεί έναν κόσμο εντός του κόσμου, όπου στις γωνίες αισθανόμαστε προστατευμένοι, παρόμοιοι με το μαλάκιο που κρύβεται στο κέλυφός του, που παρά το γεγονός ότι είναι μικρό και αδύναμο, αποκτά ξαφνική αντίσταση απέναντι στον κίνδυνο. Οι αναμνήσεις από το σπίτι αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, υπερβαίνοντας αυτές που προέρχονται από τον εξωτερικό κόσμο. Στις γωνίες του σπιτιού φωλιάζουν οι αναμνήσεις μας. Επιπλέον, η εμπειρία της ακινησίας που προκύπτει από τον συνδυασμό φαντασίας και αναμνήσεων είναι ένα κομμάτι που έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τον Γάλλο φιλόσοφο. Το σπίτι παρουσιάζεται ως καταφύγιο και το πιο ταπεινό καταφύγιο είναι η γωνιά του σπιτιού. Σε αυτήν την γωνιά, απομονωνόμαστε, παραμένοντας ακίνητοι σε μια κατάσταση "άρνησης του σύμπαντος". Στη συνείδησή μας, η γωνιά εμφανίζεται ως ένας χώρος μοναξιάς, καθώς αναδεικνύεται ως ένα εικονικό δωμάτιο που παρέχει απόλυτη ασφάλεια. Πέραν τούτου, η γωνιά αποτελεί τόπο συνάντησης παρελθόντος και παρόντος. Ποιος δεν έχει αφήσει τα άχρηστα πράγματά του σε μια γωνιά; Εκεί αναπτύσσεται ένας κόσμος που διεγείρει ονειροπολήσεις από το παρελθόν.



Εικόνα 13: Από το βιβλίο "Η ποιητική του χώρου"

Ο Bachelard, εξετάζοντας με ονειροπόλο τρόπο το κοχύλι, εκφράζει τον θαυμασμό του για τον τρόπο με τον οποίο αυτό το ασήμαντο και μικροσκοπικό πλάσμα μπορεί να δημιουργήσει κάτι μεγαλεπήβολο και παρατηρεί πως παρ' ότι το ίδιο αποτελείται από μαλακό ιστό, διαμορφώνει με γεωμετρική ακρίβεια το σκληρό κέλυφός του. Εκτιμά ότι το κοχύλι αποτελεί απόπειρα της φύσης να προετοιμάσει μεγαλύτερες μορφές. Επισημαίνει ότι με το να δίνει έμφαση στη λεπτομέρεια και δημιουργώντας το μικρό, ο αρχιτέκτονας μπορεί σταδιακά να δημιουργήσει το σύνολο. Η λεπτομέρεια και το σύνολο, συνδέονται με κάποιο τρόπο και έτσι κάθε μικρή δημιουργία συμβάλλει στην προαγωγή της δημιουργίας κάτι μεγαλύτερου. Επίσης, επισημαίνει πως η επαφή με τη λεπτομέρεια μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο προσέγγισης των πραγμάτων, αναδεικνύοντας τη σημασία των φαινομενικά ασημάτων. Για παράδειγμα, αναφέρει πως ο Leonardo Da Vinci παρότρυνε στους ζωγράφους να εξετάζουν με ονειροπόλο τρόπο τις ρωγμές ενός παλαιού γυαλιού. Αυτές οι ασημαντες λεπτομέρειες αποτελούν ταυτόχρονα πηγή έμπνευσης και ερεθίσματος και απευθύνονται και στον δημιουργό και στον αποδέκτη. Δηλαδή, αυτές οι λεπτομέρειες μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο θαυμασμού και πηγή φαντασίας τόσο για τον αρχιτέκτονα, που εμπνέεται και δημιουργεί χώρο μέσα από αυτές, όσο και για τον

κάτοικο του χώρου. Για παράδειγμα, ένα εσκεμμένα άτεχνο ταβάνι ή ένα μάρμαρο με πλούσια νερά μπορούν να λειτουργήσουν ως ερεθίσματα που αγγίζουν τον κάτοικο με ποικίλους τρόπους. Παρουσιάζεται μια καινούργια, πρωτόγνωρη εικόνα, η οποία προκύπτει από τη σχέση του μικρού και του μεγάλου. Το μικροσκοπικό στοιχείο και το τεράστιο συνυπάρχουν.

Β.ε) Συμπερασματικά

Παραπάνω αναδεικνύεται η μετάβαση από τον μοντερνισμό στη μεταπολεμική αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας, υπογραμμίζοντας τη σημασία της ανθρώπινης εμπειρίας και της σχέσης του ανθρώπου με το περιβάλλον στον σχεδιασμό. Ο μοντερνισμός, με την επικέντρωσή του στη γεωμετρία, τη λειτουργικότητα και την απλότητα, αντικαθίσταται από μια προσέγγιση που αντιλαμβάνεται το πώς χώρος αλληλεπιδρά διαρκώς με τον ανθρώπινο σώμα και τις αισθήσεις. Η φαινομενολογία εισάγεται στην αρχιτεκτονική με έμφαση στην εμπειρία και την αντίληψη, ενώ η θεωρητική της βάση προέρχεται από φιλοσοφικά ρεύματα και κείμενα θεωρητικών όπως του Husserl, του Heidegger, του Merleau-Ponty και του Bachelard. Η ανάλυση αυτή αναδεικνύει τη μετάβαση από τον αφηρημένο χώρο του μοντερνισμού στον βιωμένο χώρο της φαινομενολογίας, εστιάζοντας στη σημασία της κιναισθητικής εμπειρίας, του σώματος και του συναισθήματος. Οι φιλοσοφικές αναλύσεις και οι έννοιες που προκύπτουν από τα έργα αυτών των στοχαστών ενισχύουν την κατανόηση της φαινομενολογικής υπαρξιακής θεώρησης, εστιάζοντας στη σχέση μεταξύ του ανθρώπου και της οικείας χωρικής κατοίκησης και κατασκευής. Συνολικά, η μεταπολεμική αρχιτεκτονική της φαινομενολογίας αποτελεί μια σημαντική εξέλιξη στον χώρο της αρχιτεκτονικής, δίνοντας έμφαση στην βιωματική εμπειρία και την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το έργο του Martin Heidegger αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό κεφάλαιο στη σύγχρονη φιλοσοφία, αποδεικνύοντας την επιρροή του σε πολλούς τομείς. Αναδείχθηκε ως ένας από τους πρωτοπόρους της υπαρξιακής φιλοσοφίας, συνδυάζοντας τη φαινομενολογία με τον υπαρξισμό σε μια οντολογική προσέγγιση της ανθρώπινης ύπαρξης και του κόσμου. Με τον όρο "Μες-στον-κόσμο-είναι", ο Heidegger επισημαίνει την αναπόσπαστη σχέση μας με το περιβάλλον μας και τη σημασία της ύπαρξής μας μέσα σε αυτό. Υπογραμμίζει πώς η κατανόηση του ανθρώπου απαιτεί την κατανόηση του περιβάλλοντός του. Η φιλοσοφία του Heidegger σχετικά με τη σημασία του κτισίματος και της κατοίκησης αναδεικνύεται στο έργο "Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι" (1951). Προειδοποιεί για τις απειλές που φέρνει η τεχνολογική πρόοδος και υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος δεν πρέπει να επιδιώκει την κυριαρχία των πραγμάτων, αλλά να αφήσει την ουσία τους ανέπαφη. Μέσω της έννοιας του "κτίζειν", αναδεικνύει τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και χώρου, ενώ η έννοια της "κατοίκησης" αντιπροσωπεύει τη βαθύτερη συνάφεια μεταξύ ανθρώπου και κτισίματος. Καταλήγει ότι η κατοίκηση πρέπει να είναι ο λόγος για τον οποίο κτίζουμε, έτσι ώστε τα πράγματα να μπορούν να αποκτήσουν την πραγματική τους ουσία. Στην ανάλυσή του για τα όρια του τόπου, ο Heidegger αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο η φύση διαμορφώνει την ανθρώπινη εμπειρία και την αντίληψή μας για τον κόσμο. Η φύση δεν είναι απλά ένα αντικείμενο προς εκμετάλλευση, αλλά ένας συνολικός παράγοντας που συμβάλλει στον πολιτισμό και την ανθρώπινη κατανόηση. Τελικά, η φιλοσοφία του Heidegger προτρέπει σε μια νέα συνειδητοποίηση της σχέσης μας με τον κόσμο και τη φύση, καλώντας μας να αναζητήσουμε την αυθεντική ύπαρξη και να σεβόμαστε την ουσία τους. Μέσω της κριτικής του προς την τεχνολογία και τη μεταφυσική, μας ωθεί να αναζητήσουμε μια πιο αυθεντική και βαθύτερη σύνδεση με τον κόσμο και την ύπαρξή μας. Έτσι, η σκέψη του Heidegger παραμένει επίκαιρη και ενδιαφέρουσα για τη κοινωνία και τη συζήτηση για τον πολιτισμό και τη φύση σε σχέση με την αρχιτεκτονική.

Το έργο του Maurice Merleau-Ponty αναδεικνύει μια ριζική προσέγγιση στη φαινομενολογία και τη σχέση μεταξύ σώματος και νου. Η ανάλυσή του προσφέρει μια νέα προοπτική για την κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας, αναδεικνύοντας το σώμα ως κεντρικό μέσο αλληλεπίδρασης με τον κόσμο. Επίσης, η έμφαση στη χωρικότητα του σώματος αποκαλύπτει μια διαφορετική προσέγγιση στην αντίληψη του χώρου, απορρίπτοντας την πρωτοκαθεδρία του τεχνητού ή γεωμετρικού χώρου. Αντίθετα, η εμπειρία του χώρου ερμηνεύεται μέσω της δυναμικής αλληλεπίδρασης του σώματος με το περιβάλλον του. Συνολικά, η φαινομενολογική προσέγγιση του Merleau-Ponty ανοίγει νέες προοπτικές για την κατανόηση της σχέσης

μεταξύ σώματος, νου και περιβάλλοντος, παρέχοντας ένα πλούσιο πλαίσιο για την ανάλυση της ανθρώπινης εμπειρίας και της αλληλεπίδρασης με τον κόσμο. Το έργο "Η Αμφιβολία του Σεζάν" αναδεικνύει μια βαθιά αναζήτηση για τη σύνδεση μεταξύ της τέχνης και της φύσης, με τον Merleau-Ponty να προσπαθεί να αποκαλύψει την οντολογική συνάφειά τους. Μέσα από τη μελέτη του Σεζάν, ο φιλόσοφος αναδεικνύει τη σημασία της αμφιβολίας ως κινητήρια δύναμη της δημιουργικότητας. Ο Σεζάν, με τη μοναδική του προσέγγιση, αναδεικνύει τη σύνδεση μεταξύ της ζωγραφικής και της ζωής, χαρίζοντας στα έργα του μια φαινομενολογική διάσταση. Η μη αιτιοκρατική προσέγγιση του Merleau-Ponty αποτυπώνεται στον τρόπο που αντιλαμβάνεται τη σχέση μεταξύ ζωής και έργου. Απορρίπτει την υπερβολική ανάλυση και αντί αυτού εστιάζει στην κατανόηση της συνολικής εμπειρίας. Ο Σεζάν, από την πλευρά του, αναδεικνύει τη φύση μέσα από την καλλιτεχνική του έκφραση, αφήνοντας ανοιχτό τον δρόμο για τη συνύπαρξη του υποκειμένου και του αντικειμένου. Μέσα από την παράδοση προσέγγισής του, ο Σεζάν αποδεικνύει ότι η αμφιβολία και η αντίληψη δεν είναι αντίθετες, αλλά αλληλοσυμπληρούμενες και οδηγούν στη δημιουργία ενός νέου τρόπου θεώρησης του κόσμου.

Ο Gaston Bachelard προσφέρει έναν πλούσιο πολιτισμικό και φιλοσοφικό διάλογο μέσω της φαινομενολογικής προσέγγισης των ποιητικών εικόνων και της τοποανάλυσης. Μέσα από το έργο του, αναδεικνύει τον χώρο ως πεδίο ενδιαφέροντος που αντικατοπτρίζει την εσωτερική μας ζωή και τη φαντασία μας. Με τη μέθοδο της τοποανάλυσης, ερευνά τις ψυχολογικές διαστάσεις των τοπίων και των αντικειμένων που μας περιβάλλουν, αναδεικνύοντας τη σημασία τους στην κατανόηση του εσωτερικού μας κόσμου. Μέσω αυτής της προσέγγισης, μας καλεί να εξερευνήσουμε τις συνδέσεις μεταξύ των εξωτερικών και εσωτερικών τοπίων, καθώς και τη σημασία που έχουν στη διαμόρφωση της ανθρώπινης ψυχής και της φαντασίας. Ο Bachelard προσεγγίζει την ποιητική εικόνα με μια φαινομενολογική προοπτική, υπογραμμίζοντας τη σημασία της ως εκφραστή του ψυχισμού στη δεδομένη στιγμή. Αντί να βασίζεται σε αιτιακές σχέσεις, η ερμηνεία της ποιητικής εικόνας απαιτεί μια επανακαθορισμένη προσέγγιση, η οποία ενισχύει μια νέα οπτική, επιτρέποντας στη φαντασία να δημιουργεί ατελείωτες "ονειροπολήσεις". Στο πλαίσιο της "ποιητικής του χώρου", ο Bachelard επικεντρώνεται σε έννοιες όπως το σπίτι και τη φωλιά, αναδεικνύοντας τη σημασία τους ως πηγές έμπνευσης και αναμνήσεων. Το σπίτι, ως αρχικός χώρος, αναδεικνύεται ως ένας κόσμος εντός του κόσμου, όπου οι κρυφές γωνιές λειτουργούν ως καταφύγια για αναμνήσεις και ονειροπολήσεις, συμβολίζοντας την ασφάλεια και την ακινησία αναδεικνύονται ως τόποι συνάντησης παρελθόντος και παρόντος. Εκεί, η φαντασία και οι αναμνήσεις συνδυάζονται για να δημιουργήσουν έναν ονειρικό κόσμο που προσφέρει ασφάλεια και θαυμασμό. Επιπλέον, ο Bachelard εξετάζει τον θαυμασμό του για τη λεπτομέρεια μέσα από παραδείγματα όπως το κοχύλι, υπογραμμίζοντας τη σημασία τους ως πηγή έμπνευσης και δημιουργικότητας. Συνολικά, ο Bachelard προτείνει μια φαινομενολογική προσέγγιση των πραγμάτων στο πλαίσιο της ποιητικής φαντασίας, αναδεικνύοντας τη σημασία της ως πηγή έμπνευσης και δημιουργικότητας.

Η διαφορά μεταξύ των δύο φιλοσόφων έγκειται στην εντοπισμένη ανατρεπτική εμπειρία. Ο Heidegger εστιάζει στην ανοικειότητα της ανεσιτότητας, δηλαδή στην αναγνώριση πως οι ανθρώπινες εμπειρίες, οι συνήθειες, οι μνήμες και οι συναισθηματικές συνδέσεις ενσωματώνονται στην αρχιτεκτονική διαδικασία, ενώ ο Bachelard εστιάζει στον γνώριμο και θελκτικό χώρο του πατρικού σπιτιού. Μέσω της ονειροπόλησης και της ποιητικής φαντασίας, ο Bachelard αμφισβητεί την άποψη του Heidegger για την υπαρξιακή κατοίκηση. Η κατοίκηση, για τον πρώτο, υπερβαίνει τα περιορισμένα πλαίσια της πραγματικότητας και της αντίληψης μέσω των δημιουργικών δυνάμεων του ονείρου και της φαντασίας. Ο Maurice Merleau-Ponty επαναπροσδιορίζει την έννοια του "σωματικού σχήματος" σε συνδυασμό με την έννοια του "σκεπτόμενου σώματος". Επισημαίνει ότι το σώμα μας αποκτά μορφή μόνον όταν εμπλέκεται σε δράσεις και δραστηριότητες που αλληλεπιδρά με αυτές. Η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου είναι αποτέλεσμα συγκινησιακού και αντιληπτικού δυναμικού. Ένα βασικό σημείο του έργου του Merleau-Ponty είναι η αναγνώριση του πεδίου της βιωματικής εμπειρίας ως τόπου που περιέχει ανεξάντλητες δυνατότητες. Η προσέγγιση του Merleau-Ponty μας καθοδηγεί να αντιληφθούμε την αρχιτεκτονική όχι ως αφηγηματικό σχήμα, αλλά ως έκφραση της άμεσης αισθητικής εμπειρίας του χώρου μέσω του σώματός μας. Αυτό δημιουργεί μια δυνατότητα διαλόγου με το πραγματικό που δεν βασίζεται σε αντικειμενικές ιδιότητες, αλλά σε "μυστικές δονήσεις" των πραγμάτων, θέμα που αναδεικνύεται και στο έργο του Heidegger.

Γ. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑΣ

Γ.α) Η έννοια της ατμόσφαιρας

Αντίθετα προς τις αναλύσεις που εφαρμόζονται στις τέχνες και στη μουσική, η έννοια της ατμόσφαιρας στον τομέα της αρχιτεκτονικής παραμένει σε μεγάλο βαθμό απροσδιόριστη. Η φαινομενολογία στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής αναφέρεται στη φιλοσοφική προσέγγιση που επικεντρώνεται στην εμπειρική αντίληψη και στην αναδεικνύουσα φύση των αρχιτεκτονικών φαινομένων. Αυτή η προσέγγιση επιδιώκει την κατανόηση και τον προσδιορισμό των συναισθητικών, αισθητικών και σημασιολογικών διαστάσεων του χώρου και των κατασκευών. Σε αυτό το πλαίσιο, η φαινομενολογία αναδεικνύει τη σημασία της ατομικής εμπειρίας και της αντίληψης ως κριτήρια για την αξιολόγηση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Προσφέρει ένα πλαίσιο για τη μελέτη των αισθητηριακών και συναισθηματικών αντιλήψεων των χρηστών καθώς εκείνοι αλληλεπιδρούν με τον χώρο, ενώ παράλληλα εξετάζει τις ιδιαιτερότητες των αρχιτεκτονικών στοιχείων και των χώρων αυτών. Η φαινομενολογία στην αρχιτεκτονική ενισχύει την κατανόηση της συναισθηματικής και βιωματικής αξίας του χώρου, υπογραμμίζοντας τη σημασία της ανθρώπινης εμπειρίας στον κτιριακό σχεδιασμό.

Η αρχιτεκτονική του υπαρξισμού συνιστά μια φιλοσοφική και καλλιτεχνική προσέγγιση, κεντρικό θέμα της οποίας αποτελεί η ανθρώπινη ύπαρξη και η αλληλεπίδρασή της με τον χώρο. Ο υπαρξισμός στην αρχιτεκτονική επικεντρώνεται στην κατανόηση της εμπειρίας και της σημασίας της ανθρώπινης ύπαρξης εντός του χώρου, εξετάζοντας τις συναισθηματικές και ουσιαστικές (ψυχολογικές) επιπτώσεις αυτής. Σύμφωνα με την αρχιτεκτονική υπαρξισμού, η διαδικασία σχεδιασμού και κατασκευής των χώρων πρέπει να λαμβάνει υπόψη τις ανθρώπινες ανάγκες, τις συναισθηματικές εμπειρίες και την αντίληψη του ατόμου για το περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική του υπαρξισμού στοχεύει στο να δημιουργήσει χώρους που ενισχύουν τη σύνδεση του ανθρώπου με το περιβάλλον και επιδιώκει την εκφραστική απόδοση των συναισθημάτων μέσω της αρχιτεκτονικής υλοποίησης που δίνει έμφαση στη χωρική βιωματική διαδικασία έναντι της μορφής. Η ποιοτική και εντατική διάσταση της ατμόσφαιρας είναι μια σημαντική παράμετρος σε αυτές τις χωρικές προσεγγίσεις.

Εξαιρετικά σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι η ακαδημαϊκή χρήση του όρου ατμόσφαιρα είναι σχετικά πρόσφατη, που εμφανίζεται αρχικά στον τομέα της ψυχιατρικής, ειδικότερα στο έργο του Hubert Tellenbach "Γεύση και Ατμόσφαιρα". Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια συσχετίζεται με την όσφρηση, προσδιορίζοντας το κλίμα της πατρίδας, τη μυρωδιά της "φωλιάς". Επισημαίνεται, δηλαδή, ως μια σφαίρα οικειότητας που γίνεται αντιληπτή με ένα σωματικό-αισθητικό τρόπο. Στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής, η ατμόσφαιρα μπορεί να χαρακτηριστεί ως η εντελώς αρχική και αμεσότητα εμπειρία του χώρου. Σύμφωνα με αναφορά του Ελβετού αρχιτέκτονα Peter Zumthor, η ατμόσφαιρα μπορεί να γίνει αντιληπτή ως έννοια που συνδέεται με την ποιότητα της αρχιτεκτονικής. Ο Mark Wigley εγκαινιάζει το άρθρο του "Η Αρχιτεκτονική της Ατμόσφαιρας" με τον ισχυρισμό ότι «η ατμόσφαιρα αρχίζει ακριβώς εκεί όπου τελειώνει η κατασκευή», περικλείοντας το κτήριο με τον ίδιο τρόπο που τα αέρια σώματα περιβάλλουν τη γη. Ο ήχος, το φως, η σκιά, η ζέση, η μυρωδιά, και η υγρασία αναμειγνύονται δημιουργώντας ένα σύνθετο κλίμα με απροσδιόριστα αποτελέσματα, το οποίο προκύπτει από ένα στατικό αντικείμενο. Η ατμόσφαιρα ενσωματώνεται στον χώρο μεταξύ του κτηρίου και του περιεχομένου του, ή ακόμη καλύτερα, όπως αναφέρεται στο ίδιο κείμενο, «η ατμόσφαιρα είναι ακριβώς η έννοια η οποία προσδιορίζει τον χώρο». Χρησιμοποιώντας την έννοια της εκ φύσεως διαίσθησης, επισημαίνει πως «η ατμόσφαιρα είναι μέρος αυτού που αποκαλούμε κοινή λογική: γνώση και εμπειρία ενσωματωμένη σε μια ευρεία κοινωνία, ικανή να μοιραστεί και να ανταλλαχθεί».

Πολλοί θεωρητικοί και αρχιτέκτονες έχουν επισημάνει τη σημασία της ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική. Ο Juhani Pallasmaa, επαναφέροντας τα λόγια του Wigley, επισημαίνει ότι «Η ποιότητα ενός χώρου ή τόπου δεν είναι απλώς μια ποιότητα οπτικής αντίληψης, όπως συχνά αναφέρεται. Η κριτική του χαρακτήρα ενός περιβάλλοντος είναι ένα σύστημα πολλαπλών λειτουργιών αμέτρητων παραγόντων, το οποίο άμεσα και συνθετικά γίνεται αντιληπτό ως μια συνολική ατμόσφαιρα, συναίσθημα, διάθεση ή κλίμα» (Juhani Pallasmaa, 2014). Επομένως, η εμπειρία της ατμόσφαιρας ενός χώρου συνδέεται άρρηκτα με τις χωρικές ποιότητες. Ο Böhme, υποστηρίζει ότι η ατμόσφαιρα μπορεί να αποτελεί μια ενοποίηση προσωπικών και αισθηματικών εντυπώσεων του χώρου, όμως αυτή η ενοποίηση, σύμφωνα με την προοπτική

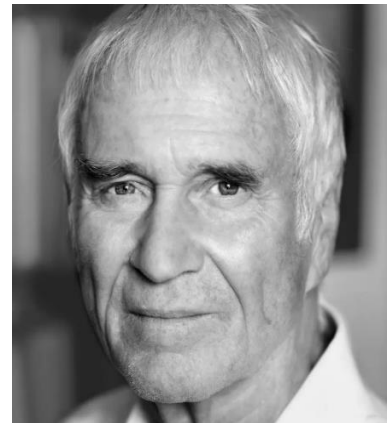
του, εκφράζεται μέσω της αντικειμενικής συναρμολόγησης των υλικών, των χωρικών αναλογιών, της φθοράς των υλικών, της ένωσης των χώρων ή των κτηρίων, του ρυθμού και του φωτός.

Επίσης, παρατηρείται παρόμοια αναγνώριση της ατμόσφαιρας στη θεωρία και την πρακτική του Peter Zumthor. Στο έργο του "Atmospheres", αναφέρει και αναγνωρίζει μια σειρά θεμάτων που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής ατμόσφαιρας στα δικά του έργα, όπως η "συμβατότητα του υλικού", "ο ήχος του χώρου", "η θερμοκρασία του χώρου", "τα επίπεδα οικειότητας" και η "αρχιτεκτονική ως περιβάλλον" (Peter Zumthor, 2006).

Συνοψίζοντας, θα ήταν βασικό να αναφέρουμε ότι η ατμόσφαιρα αποτελεί μια σύνθετη σχέση μεταξύ ανθρώπου και χώρου. Πρόκειται για μια σχέση που είναι ταυτόχρονα λογική και σωματοποιημένη, περιλαμβάνοντας σιγή και ενέργεια, υλικά και νοητικά θεμελιωμένη. Η ατμόσφαιρα συνδυάζει φυσικά, αρχιτεκτονικά, πολιτισμικά, κοινωνικά και ανθρώπινα στοιχεία σε μια ολοκληρωμένη και μοναδική εμπειρία. Ωστόσο, η συζήτηση σχετικά με την ατμόσφαιρα στην αρχιτεκτονική φέρει αναπόφευκτα μια στάση ασάφειας. Η ατμόσφαιρα, εξορισμού, αντιπροσωπεύει κάτι προσωπικό, αόριστο, εφήμερο, άυλο και δύσκολο να συλληφθεί μέσα από κείμενα και σχέδια, είναι αδύνατο να την περιγράψεις ή να την αναλύσεις και παρόλο που μπορεί να θεωρηθεί ως η ουσία της αρχιτεκτονικής, η σημασία της δεν μπορεί να προσδιοριστεί εύκολα, και ακόμα περισσότερο να κατασκευαστεί ή να ελεγχθεί. Η ατμόσφαιρα αναπτύσσεται εκεί όπου υφίσταται αρχιτεκτονική, υπερβαίνοντας τις αυτόνομες πορείες, τις τεχνικές διατάξεις και τις προγραμματικές προσεγγίσεις, αντλεί την προέλευσή της από τον χώρο και μεταβάλλεται μέσω της φθοράς που προκύπτει από την καθημερινή χρήση. Επηρεάζει επαγγελματίες και χρήστες, λειτουργώντας ως γέφυρα που συνδέει το χάσμα μεταξύ τους. Η ατμόσφαιρα διανέμει μια ευαισθητοποιημένη εμπειρία του τόπου και του χώρου - μια εμπειρία που διατηρείται, ακόμα και όταν ο χώρος πάψει να υπάρχει. Αποτελεί, θα μπορούσαμε να πούμε, μια ουσιαστική βιωματική εμπειρία, που ο άνθρωπος πρέπει να είναι πρόθυμος να τη δεχτεί και να την κατανοήσει.

Γ.β) Gernot Böhme-αρχιτεκτονική της ατμόσφαιρας

Ο Gernot Böhme, γεννημένος στις 3 Ιανουαρίου του 1937 στο Dessau της Γερμανίας, είναι απόφοιτος μαθηματικών, φυσικής και φιλοσοφίας. Έχει συγγράψει σημαντικά έργα που αναλύουν τη σχέση της ατμόσφαιρας με την αρχιτεκτονική. Ένα χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει στα έργα του είναι η αντίθετη άποψή του ως προς την υπερβολική έμφαση που δίνεται στην όραση. Θεωρεί ότι αυτή η υπερβολή οφείλεται κυρίως στην αυτο-αναπαράσταση ή στην παρουσίαση των έργων στον τομέα της αρχιτεκτονικής. Πριν από την έναρξη της κατασκευής, η παρουσίαση των αρχιτεκτονικών προθέσεων μέσω σχεδίων, μοντέλων, και πιο πρόσφατα, προσομοιώσεων σε ηλεκτρονικό υπολογιστή έχει καταστεί αναγκαία για διαγωνισμούς και πελάτες. Ακόμη και όταν το έργο ολοκληρώνεται, η αναπαράσταση του μέσω φωτογραφιών κρίνεται εξίσου σημαντική, αν όχι περισσότερο από το ίδιο το κτήριο.



Εικόνα 14: Gernot Böhme

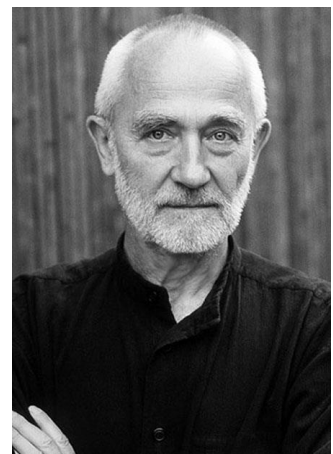
Στη συνέχεια, εξετάζει τον ισχυρισμό ότι η αρχιτεκτονική, ως σχεδιασμός χώρου, δεν ανήκει στις εικαστικές τέχνες και ότι η όραση περιλαμβάνει προφανώς τα μάτια και καμία τεχνολογία δεν έχει καταφέρει να αναπαράξει ό,τι μας δείχνει χωρίς την εμπλοκή των ματιών (Böhme, 2013:405). Επισημαίνει ότι η συνολική διάθεση και η φυσική παρουσία καθορίζουν την οπτική αντίληψη και ορίζει ως μεταβλητές την προοπτική και το σημείο εστίασης για να αισθανθούμε πραγματικά τον χώρο στον οποίο βρισκόμαστε. Υποστηρίζει ότι η οπτική αντίληψη και η διάθεση σε έναν χώρο δεν οφείλονται μόνο στην οπτική αίσθηση, αλλά αντιπροσωπεύουν μια γενικότερη αίσθηση ατμόσφαιρας, με όλες τις αισθήσεις να συμπεριλαμβάνονται. Ο μόνος λόγος που ο άνθρωπος προβάλλει την εντύπωση αυτή στην αίσθηση της όρασης είναι ο οπτικός προσανατολισμός που έχει η κοινωνία σήμερα. Στην πραγματικότητα, η ατμόσφαιρα που δημιουργείται συμπεριλαμβάνει πολλές αισθήσεις, ακόμα και αν δεν συνειδητοποιούμε ότι τις χρησιμοποιούμε όλες κατά την είσοδό μας σε έναν χώρο.

Σύμφωνα με τον Gernot Böhme, οι ατμόσφαιρες διακρίνονται σε διαθέσεις, φαινόμενα συναισθησίας, επικοινωνιακές, και κοινωνικές-συμβατικές ατμόσφαιρες. Είναι αξιοσημείωτο πως η έννοια της ατμόσφαιρας εμφανίζει στενή σχέση με τη φιλοσοφία της φαινομενολογίας. «Σκεπτόμενος κάποιος την αρχιτεκτονική, πρώτα έρχονται στο μυαλό τα στοιχεία του κτιρίου, οι προσόψεις, οι κολώνες, τα διακοσμητικά στοιχεία, και όμως όλα αυτά είναι δευτερεύουσας σημασίας. Αυτό που συμβάλλει περισσότερο στο γενικότερο αποτέλεσμα δεν είναι το σχήμα, αλλά το αντίστροφό του, ο χώρος, το κενό που απλώνεται ρυθμικά μεταξύ των τοίχων, που οριοθετείται από αυτούς, και αυτή η παλλόμενη δόνηση είναι πιο σημαντική από τους τοίχους» (Gernot Böhme, 2013:23). Συνεπώς, εάν η αρχιτεκτονική δεν επιδιώκει πλέον πρωτίστως τη δημιουργία ενός απλού κτιρίου, αλλά επικεντρώνεται στον βιώσιμο χώρο που διαμορφώνει, είτε αυτός είναι εσωτερικός είτε εξωτερικός, τότε οι προοπτικές που αναδύονται είναι ουσιαστικά άπειρες και απροσδιόριστες. Παρά ταύτα, ο Gernot Böhme αναγνωρίζει ορισμένους παράγοντες, τους οποίους θεωρεί ότι είναι διαχειρίσιμοι και μπορούν να αναλυθούν αντικειμενικά. Αυτούς τους χαρακτηρίζει ως "γεννήτορες ατμόσφαιρας" και τους κατατάσσει σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία των γεννητόρων επικεντρώνονται κυρίως σε γεωμετρικές και φυσικές δομές, οι οποίες δημιουργούνται μέσω της αρχιτεκτονικής και αντιλαμβάνονται από τον χρήστη μέσω διαφόρων κινήσεων. Η δεύτερη μεγάλη κατηγορία περιλαμβάνει τις συναισθητικές ιδιότητες που αναφέρονται σε πολλαπλούς αισθητηριακούς τομείς ταυτόχρονα. Τέλος, η τρίτη κατηγορία σχετίζεται με κοινωνικά χαρακτηριστικά, όπως αναφέρει ο Böhme, και κατά κάποιον τρόπο ενσωματώνει τους γεννήτορες των άλλων δύο ομάδων.

Ο διαχωρισμός των αισθήσεων πραγματοποιείται με σκοπό τη βελτιστοποίηση της επανένωσής τους σε μια συνολική αίσθηση που νιώθουμε μία συγκεκριμένη στιγμή μέσα σε έναν χώρο. Δεν αρκεί μόνο μία ανεπιθύμητη οσμή ή ένας ενοχλητικός θόρυβος για να προκαλέσουν δυσαρέσκεια σε έναν άνθρωπο καθώς αυτός βρίσκεται μέσα στον συγκεκριμένο χώρο. Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των αισθήσεών του. Ο Böhme βασίζεται στη συναίσθηση, χρησιμοποιώντας τον όρο "ατμόσφαιρα" για να περιγράψει τη "αισθητή ενότητα" ως "ένα συνολικό και αδιαίρετο πίσω πλάνο" που νιώθουμε ως ποιότητα του χώρου," μεταφέροντας το βάρος από το "φυσικό" στο συναίσθημα. Συνεπώς, το ερώτημα δεν είναι αν πρέπει να μιλήσουμε αποκλειστικά για την "ambiance" στον ενικό ή για τις "ambiances" στον πληθυντικό, αλλά θεωρούμε ότι έχει περισσότερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο η σχέση μεταξύ "ambiance/ambiances" εκφράζει την υποκειμενικότητα του φαινομένου, καθώς ο καθένας αντιλαμβάνεται τη δική του "ambiance(s)" ανάλογα με την ψυχολογική διάθεσή του και τις κοινωνικές και πολιτιστικές αναπαραστάσεις του. Αυτό, φυσικά, δεν αποκλείει το γεγονός ότι πολλοί άνθρωποι μοιράζονται κοινά συναισθήματα που συνθέτουν τον χαρακτήρα της, όπως αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι ο χαρακτήρας της ατμόσφαιρας μπορεί να συζητηθεί ανάμεσα σε διάφορα άτομα που βρίσκονται στον ίδιο χώρο, χάρη στην "πολιτιστική κοινωνικοποίηση" (Gernot Böhme, 2013b:223).

Γ.γ) Peter Zumthor

Ο Peter Zumthor γεννήθηκε στις 26 Απριλίου του 1943 στο Basel της Ελβετίας. Το 1967, ξεκίνησε να εργάζεται στο Graubünden της Ελβετίας, στην Υπηρεσία Προστασίας Μνημείων, ως σύμβουλος σχεδιασμού και αρχιτεκτονικός αναλυτής ιστορικών οικισμών, ενώ έκανε και κάποιες αποκαταστάσεις. Έχει εκδώσει τέσσερα βιβλία σημαντικής αξίας για τον αρχιτεκτονικό κόσμο, το «Thinking Architecture», που συμπεριλαμβάνει προσωπικές του σημειώσεις και σκέψεις για την αρχιτεκτονική και πως αυτή εκφράζεται, το «Atmospheres», το οποίο είναι τα καταστατικά μίας ομιλίας του σε ένα φεστιβάλ λογοτεχνίας και μουσικής στη Γερμανία και μέσα σε αυτό εξηγεί την προσπάθειά του να σχεδιάζει κτήρια που επικοινωνούν με τις αισθήσεις μας. Έχει ακόμα εκδώσει το βιβλίο «Peter Zumthor Therme Vals», το οποίο αναλύει μόνο με τις θέρμες του στο Vals, και αποτελεί μια συλλογή από σκίτσα, φωτογραφίες και δοκίμια. Το τελευταίο του βιβλίο είναι το «Seeing Zumthor», το οποίο αποτελεί έναν τόμο φωτογραφιών σε συνεργασία με τον Hans Danuser.

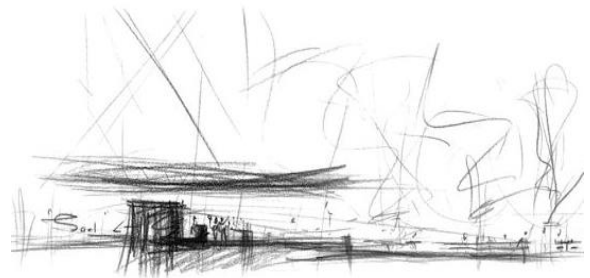


Εικόνα 15: Peter Zumthor

Επικοινωνώντας με την ομορφιά, υπάρχει μια ανταλλαγή, ένα δίνω και παίρνω, μεταξύ των κτιρίων του Peter Zumthor και του περιβάλλοντός τους. Μια προσοχή. Μια εμπλουτιστική διάσταση. Λέξεις όπως ατμόσφαιρα και διάθεση έρχονται αναπόφευκτα στο μυαλό όταν βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την αρχιτεκτονική του Zumthor. Το απόλυτα συντονισμένο αίσθημα των χώρων που δημιουργεί μεταφέρεται άμεσα στους θεατές, τους κατοίκους, τους επισκέπτες και την άμεση γειτονιά. Ο Peter Zumthor εκτιμά τους χώρους και τα κτίρια που προσφέρουν στους ανθρώπους ένα καταφύγιο, ένα καλό μέρος για να ζήσουν και μια διακριτική υποστήριξη. Η ανάγνωση ενός χώρου, η συμμετοχή σε αυτόν, η εξερεύνηση του σκοπού, του νοήματος και του στόχου ενός έργου, η σχεδίαση, ο προγραμματισμός και η δημιουργία ενός αρχιτεκτονικού έργου αποτελούν, συνεπώς, έναν περίπλοκο διαδικαστικό χώρο που δεν ακολουθεί μια απλή, γραμμική πορεία.

Ο Peter Zumthor έχει εκφράσει την άποψη ότι στον τομέα της αρχιτεκτονικής υπάρχουν δύο βασικές δυνατότητες χωρικής σύνθεσης. Η πρώτη αφορά το κλειστό αρχιτεκτονικό σώμα, το οποίο περιγράφεται ως ένα όριο, μια περιοχή που καθορίζεται. Η δεύτερη επιλογή αφορά το ανοικτό σώμα, το οποίο περικλείει μια περιοχή που συνδέεται με τον ατέλειωτο χώρο. Η αρχιτεκτονική του διακρίνεται για την ορισμένη ένταξή της σε ένα συγκεκριμένο τοπίο, χωρίς να θεωρείται απλώς αφηρημένη, αλλά ως μια ενσωμάτωση στην πραγματικότητα. Το τοπίο υφίσταται μεταμορφώσεις καθώς αναπτύσσεται η διαδικασία σχεδιασμού, και αυτή η προσέγγιση χαρακτηρίζει την ουσία όλων των υλοποιημένων έργων του.

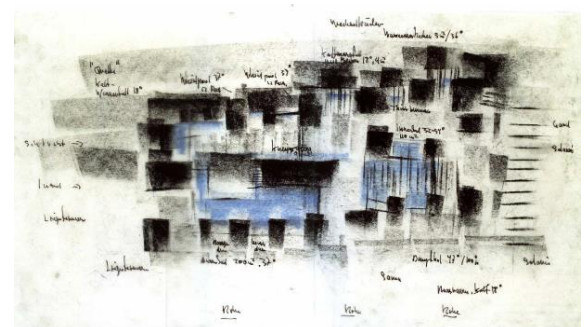
Η μορφή αποτελεί κεντρικό στοιχείο στην αρχιτεκτονική του, ενώ αυτή διαμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε έργο, χωρίς να θεωρείται αναγκαστικά ο τελικός στόχος. Αντί γι' αυτό, η μορφή αναδύεται από τα υλικά, το φως και την ατμόσφαιρα που ζούμε κατά τη διάρκεια της επίσκεψης (Zumthor, 2009:86). Τα κτήρια που δημιουργεί ο Zumthor προσδίδουν μια εντυπωσιακή παρουσία, αποδεικνύοντας παράλληλα τη δύναμη της συνετής παρέμβασης. Καταδεικνύουν επανειλημμένα ότι η σεμνότητα στην προσέγγιση και η τόλμη στο συνολικό αποτέλεσμα δεν είναι αμοιβαία αποκλειόμενες. Η ταπεινότητα συνυπάρχει με τη δύναμη. Παρόλο που η αρχιτεκτονική του έχει χαρακτηριστεί ως ήσυχη, τα κτίριά του διεκδικούν με καλλιτεχνικό τρόπο την παρουσία τους, ξυπνώντας τις αισθήσεις μας, όχι μόνο της όρασης, αλλά και της αφής, της ακοής και της όσφρησης (The Hyatt Foundation, 2009).



Εικόνα 16: Σκίτσο τομής του Peter Zumthor για το Therme Vals



Εικόνα 17: Σκίτσο τομής του Peter Zumthor για το Therme Vals



Εικόνα 18: Σκίτσο κάτοψης του Peter Zumthor για το Therme Vals

Σύμφωνα με τον Zumthor, η ορθή αρχιτεκτονική πρέπει να υποδέχεται τον επισκέπτη, να του επιτρέπει να ζει και να ενσωματώνεται σε αυτή, χωρίς, ωστόσο, να του μιλάει συνεχώς. Τα κτήρια μπορούν να διατηρούν μια όμορφη σιωπή, συνδυάζοντας τη με χαρακτηριστικά όπως η ψυχραιμία, η αυταποδοχή, η αντοχή, η παρουσία και η ακεραιότητα, καθώς και η ζεστασιά και ο αισθησιασμός (Zumthor, 2006b:33). Ο Zumthor εκφράζει την άποψη ότι η αντίληψή μας είναι ενστικτώδης, ενώ η λογική παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Αναγνωρίζουμε αμέσως την ομορφιά που προκύπτει από την κουλτούρα μας και ανταποκρίνεται στην εκπαίδευσή μας. Βλέπουμε μια μορφή που περικλείεται και συμπυκνώνεται σε ένα σύμβολο, ένα σχήμα ή ένα σχέδιο, το οποίο μας αγγίζει και έχει την ποιότητα να είναι σημαντικό και ίσως να περιλαμβάνει όλα αυτά τα στοιχεία: αυταπόδεικτο, έντονο, μυστηριώδες, συναρπαστικό (Zumthor, 2006b:77). Ο ίδιος αναφέρει σε σχέση με τον σχεδιασμό μιας πλατείας: «Η ομορφιά είναι υποκειμενική αυτή η φράση μου έρχεται στο νου ενώ

γράφω. Σημαίνει αυτό, πως ό,τι έχω ζήσει εκείνη την εποχή, ήταν η έκφραση και η εκροή της ψυχικής μου κατάστασης, της διάθεσης στην οποία έτυχε να είμαι εκείνη τη στιγμή; Μήπως η εμπειρία δεν είχε σχέση με την πλατεία και την ατμόσφαιρά της; Για να απαντήσω αυτό το ερώτημα, διεξήγαγα ένα απλό πείραμα: αγνοώ την ύπαρξη της πλατείας στο μυαλό μου και τη στιγμή αυτή, κάτι περίεργο συμβαίνει: τα συναισθήματα που προκλήθηκαν από αυτή την κατάσταση αρχίζουν να ξεθωριάζουν, σχεδόν εξαφανίζονται. Χωρίς την ατμόσφαιρα της πλατείας, συνειδητοποιώ ότι δεν θα είχα ποτέ ζήσει αυτά τα συναισθήματα. Τώρα συνειδητοποιώ: υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ των συναισθημάτων μας και του περιβάλλοντος. Η σκέψη αυτή είναι σχετική με την εργασία μου ως αρχιτέκτονας. Εργάζομαι πάνω σε μορφές, στις φυσιογνωμίες, στη φυσική υπόσταση των πραγμάτων που απαρτίζουν το χώρο στον οποίο ζούμε. Με τη δουλειά μου, συμβάλλω στο υπάρχων φυσικό πλαίσιο, στην ατμόσφαιρα τοπίων και χώρων που ερεθίζουν τις αισθήσεις μας» (Zumthor, 2006b:84).

Στην προσπάθεια του να απαντηθεί το ερώτημα "τι θεωρείται ποιοτική αρχιτεκτονική", ο Peter Zumthor εκφράζει στο βιβλίο του "Atmospheres" την άποψη ότι μια αρχιτεκτονική θεωρείται καλή όταν το κτίριο ή ο χώρος αυτός "αγγίζει" τον χρήστη και προκαλεί μια ιδιαίτερη αίσθηση κάθε φορά που αλληλεπιδρά μαζί του. Με μια λέξη, ο Zumthor περιγράφει αυτό το συναίσθημα ως την "ατμόσφαιρα" ενός κτιρίου και το παρομοιάζει με την πρώτη εντύπωση που αποκτούμε όταν γνωρίζουμε έναν άνθρωπο. Αυτή η εμπειρία είναι στιγμιαία, αυτόματη, και την αντιλαμβανόμαστε μέσω της συναισθηματικής ευαισθησίας. Είναι ένας παράγοντας που δρα άμεσα κατά την είσοδό μας σε έναν χώρο, προκαλώντας μια αντίδραση παρόμοια με αυτή που προκαλεί η μουσική. Στην πραγματικότητα, η αρχιτεκτονική δεν είναι απλώς μια κατασκευή, αλλά ένα μέσο που μεταφέρει εικόνες, μνήμες και αντανακλά κάποια είδους "ατμόσφαιρα".

Γ.γ.1) Σχεδιάζοντας την ατμόσφαιρα

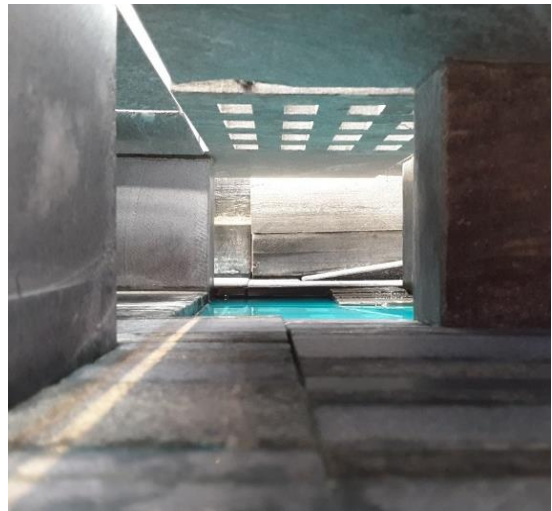
Η εμπειρία του χώρου, την οποία επιχείρησαν να αναδείξουν πολλοί θεωρητικοί μέσα από το πρακτικό ή θεωρητικό τους έργο, προσεγγιζόμενη μέσα από τη φαινομενολογική σκέψη, συνδέεται συχνά με τις έννοιες του χαρακτήρα και της ατμόσφαιρας. Σύμφωνα με τον Bohme, η έννοια της αισθητικής, απελευθερωμένη από τη δεσμευτική επίδραση της μορφολογικής κρίσης και επαναφέροντας την προσοχή της στην ατμόσφαιρα και την βιωματική αντίληψη, ανακτά την αυθεντική της σημασία Σύμφωνα με τον S. Holl, "Η αρχιτεκτονική, πολύ περισσότερο από κάθε άλλη μορφή τέχνης, εμπλέκεται με την αμεσότητα της αισθητηριακής αντίληψης. Το πέρασμα του χρόνου, του φωτός, της σκιάς, της διαφάνειας, τα χρώματα, τις υφές, τις λεπτομέρειες, όλα συμμετέχουν στην ολοκληρωμένη εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου... μόνο η αρχιτεκτονική μπορεί ταυτόχρονα να αφυπνίσει όλες τις αισθήσεις" (Holl, 2007:41). Το συνολικό πλαίσιο των αλληλοεπικαλυπτόμενων αισθητηριακών εντυπώσεων αναδύεται ως ένα ιδιαίτερα σημαντικό εργαλείο για την εκτίμηση της ταυτότητας ενός τόπου, των άυλων ορίων που συνθέτουν τον χαρακτήρα του. Η ατμόσφαιρα, επομένως, γίνεται αντιληπτή και ανιχνεύεται μέσω των αισθήσεων ως ένα αδιαχώριστο στοιχείο του αρχιτεκτονικού έργου. Σύμφωνα με τις απόψεις του Bohme, η ατμόσφαιρα αποτελεί το κεντρικό θέμα της αντίληψής μας. Δεν είναι αντικειμενικό γνώρισμα των πραγμάτων, αλλά είναι η ατμόσφαιρα που ανήκει σε αυτά, αναδεικνύοντας την παρουσία τους. Για τον M. Wigley, ενώ η ατμόσφαιρα εξαρτάται άμεσα από τα υλικά αντικείμενα, είναι τελικά εκείνη που ποιοτικά καθορίζει τη βιωματική εμπειρία. Η ατμόσφαιρα ενός κτηρίου φαίνεται να παράγεται από τη φυσική του μορφή. Είναι ένα είδος αισθαντικής εκπομπής ήχου, φωτός, ζέστης, μυρωδιάς και υγρασίας: ένα στροβιλίζον κλίμα με απροσδιόριστο αποτέλεσμα που παράγεται από ένα στατικό αντικείμενο... Τελικά είναι το κλίμα των εφήμερων αποτελεσμάτων -όχι το κτήριο- που περιτυλίγει τον κάτοικο... Αυτό που βιώνεται είναι η ατμόσφαιρα και όχι το αντικείμενο ως τέτοιο (M. Wigley, 2008:42). Ακόμη, σύμφωνα με τον J. Hill, το άυλο αρχιτεκτονικό στοιχείο περιγράφεται ως μία απόλυτα πειστική και ταυτόχρονα ανυπέρβλητη ολότητα. Η έννοια της ατμόσφαιρας είναι μια ιδέα που, από τη φύση της, αποκλείει την περαιτέρω διερεύνηση και ανάλυση. Μπορεί, ωστόσο, να ερμηνευτεί ως ο τρόπος με τον οποίο ο αρχιτεκτονικός χώρος επηρεάζει σωματικά και συναισθηματικά τον χρήστη. Είναι υποκειμενική, απρόβλεπτη, πορώδης και εφήμερη, σε αντίθεση με τη στερεή, αντικειμενική, συνηθισμένη θεώρηση του αρχιτεκτονικού χώρου.

Ο Heidegger, επικεντρώνοντας την προσοχή του στον ανθρώπινο παράγοντα, ορίζει την ατμόσφαιρα ως μια ιδιόμορφη διπολική και εναλλασσόμενη κατάσταση που δημιουργείται μέσα από τη συμπλοκή του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Αυτή δένει τους ρυθμούς της ανθρώπινης δραστηριότητας με τις εντάσεις του χαρακτήρα ενός τόπου, δημιουργώντας ένα συνολικό φαινόμενο. Σε αντίστοιχη κατεύθυνση κινείται και ο Peter Zumthor του οποίου το έργο αποτελεί μία από τις πλέον σημαντικές προσπάθειες μετάφρασης της φιλοσοφίας του Heidegger σε αρχιτεκτονικούς όρους. Επικεντρώνοντας την προσοχή του στην ανθρώπινη αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, την οποία ο γερμανός φιλόσοφος χαρακτηρίζει ως "ατμόσφαιρα", ο Zumthor αναζητά βαθιές δομές επικοινωνίας με τον αρχιτεκτονικό χώρο. «Τι με συγκινεί; Τα πράγματα ως έχουν, ο κόσμος, ο αέρας, οι θόρυβοι, οι ήχοι, τα χρώματα υλικότητες, οι υφές, οι μορφές, η διάθεσή μου, τα συναισθήματά μου, η αίσθηση της προσδοκίας. Το νόημα είναι μέσα μου, δημιούργημά μου» (Zumthor, 2006). Πρόκειται για μια αυθόρμητη αλληλεπίδραση, απαλλαγμένη από τους περιορισμούς της λογικής, όπου συγκεκριμένα αντικείμενα, όπως το πόμολο μιας πόρτας, λειτουργούν ως ειδικά σύμβολα εισαγωγής σε έναν κόσμο με διαφορετικές διαθέσεις και σημασίες. Για τον Zumthor, η έννοια της ατμόσφαιρας αποτελεί το κεντρικό σημείο σχεδιασμού και δημιουργίας ενός χώρου. Ο σχεδιασμός εξελίσσεται με βάση την αίσθηση που θα έπρεπε να προκαλεί ένας χώρος, ενσωματώνοντας θεατρικές βιωματικές εμπειρίες σε μια αρχιτεκτονική μορφή. Καθοδηγούμενος από έναν ενστικτώδη προσανατολισμό, φαντάζεται μελλοντικούς χώρους μέσα από συναισθήματα του παρελθόντος. Η αρχιτεκτονική προτρέπει τον επισκέπτη να αξιολογήσει τον χώρο μέσα από προσωπικές τελετές και διαβαθμισμένα επίπεδα της χωρικής εμπειρίας.

Στο έργο με τίτλο "Atmospheres," ο συγγραφέας εντοπίζει μια σειρά στρατηγικών για ένα σωματοκεντρικό σχεδιασμό του χώρου. Αρχικά, εστιάζει στο "Σώμα της Αρχιτεκτονικής," αναδεικνύοντας την υλική υπόσταση του αρχιτεκτονικού έργου και τη δυνατότητά του να συσχετιστεί σωματικά και ψυχικά με τον εμπλεκόμενο μέσω μιας βαθύτερης συνάφειας. Το αρχιτεκτονικό έργο, όμοια με το ανθρώπινο σώμα, αντιμετωπίζεται ως ένας ζωντανός, έμψυχος οργανισμός, με σάρκα, οστά και όργανα. Πρόκειται για μια "σωματική μάζα", μια μεμβράνη, ένα ύφασμα γύρω μας. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι το σώμα δεν χρησιμοποιείται ως μια αφηρημένη ιδέα, αλλά ως φυσική υπόσταση, ικανή να προσεγγίσει και να αγγίξει τον άνθρωπο. Επιπλέον, εισάγεται η έννοια της συμπλοκής του κτηρίου με το ανθρώπινο σώμα μέσω των "Επιπέδων Οικειότητας και Εγγύτητας." Η βαρύτητα, η κλίμακα και οι διαστάσεις του χώρου εξετάζονται σε σχέση με το σώμα, παράγοντας ψυχικά αντικτύπους και δημιουργώντας καταστάσεις που αφορούν τη μοναξιά ή τη συλλογικότητα, την οικειότητα και την άνεση, την απελευθέρωση και τη δημιουργία φανταστικών, σωματομετρικών σεναρίων συσχετισμού με τον χώρο.

Η υφιστάμενη υλική αλληλεπίδραση του χώρου συνδέεται αναπόσπαστα με την έννοια της "Συμβατότητας του Υλικού," διαμορφώνοντας πληθώρα δυνατοτήτων και τρόπων συσχετισμού μέσω των ποικίλων υλικών. Αυτή η αλληλεπίδραση δημιουργεί άπειρες ευκαιρίες για την ανάδειξη ποικιλομορφιών και συνδυασμών. Τα φυσικά υλικά όπως η πέτρα και το ξύλο, αφήνουν το βλέμμα να διεισδύσει στο εσωτερικό τους, «μας αφήνουν να πειστούμε από τη φιλαλήθεια της υλικότητας». Εκφράζουν τη γέννηση, την ιστορία, την ηλικία τους και την επεξεργασία τους από τον άνθρωπο. Η πατίνα εμπλουτίζει την αίσθηση του χρόνου αποδεικνύοντας την αντοχή του υλικού στο πέρασμά του (Pallasmaa, 2007:28). Ως προς τη "Θερμοκρασία του Χώρου," αυτή εξαρτάται εξίσου από τη φύση των υλικών και τις ποιοτικές τους διαφοροποιήσεις, καθώς και από τη θερμοκρασία που εκπέμπει το ανθρώπινο σώμα. Σημαντικός επίσης είναι ο "Ήχος του χώρου". Οι χώροι, ως «τεράστια όργανα που συγκεντρώνουν, ενισχύουν, μεταδίδουν τον ήχο», προσφέρουν πλούσιες ακουστικές εμπειρίες, ενώ ο ίδιος ο ήχος αποτελεί ποιοτικό στοιχείο με σημαντικό αντίκτυπο στα ανθρώπινα συναισθήματα. Ο Zumthor επικεντρώνεται στην ήρεμη γοητεία της ησυχίας, της άπνοιας αναφερόμενος σε «ήχους που με κάνουν να νιώσω σαν στο σπίτι μου... που δημιουργούν νοητικές συνδέσεις με ένα γαλήνιο περιβάλλον του παρελθόντος μου».

Η ενότητα με τίτλο "Το Φως των Πραγμάτων" επιδιώκει να εξετάσει τις αλλαγές μεταξύ φωτός και σκιάς μέσα από την ανακλαστικότητα και την πορώδη φύση των επιφανειών, επαναφέροντας εκ νέου το θέμα της υλικότητας. Το κτήριο διαμορφώνεται ως «μια αγνή μάζα σκιάς. Στη συνέχεια εισάγεται το φως, σαν μια μάζα που διεισδύει σκάβοντας το σκοτάδι». Ο μυστηριώδης φυσικός φωτισμός εκπέμπει μια πνευματική διάσταση, αποτελώντας κάτι ανεξήγητο που υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνάμεις, παραπέμποντας στους υπαρξιακούς προβληματισμούς του Heidegger. "Τα αντικείμενα που μας περιτριγυρίζουν", τα στοιχεία που δεικνύουν την ανθρώπινη φροντίδα και δραστηριότητα και οι λεπτομέρειες που εκδηλώνονται στα αντικείμενα της καθημερινής ζωής αντιλαμβάνονται ως ένδειξη βαθιάς και αμοιβαίας σχέσης με την κατοίκηση.



Εικόνα 19: Από την μακέτα του Therme Vals

Επιπλέον, η αισθητική του αρχιτεκτονικού χώρου εντοπίζεται "Ανάμεσα στην αταραξία και την αποπλάνηση". Η εμπειρία της αρχιτεκτονικής δεν περιορίζεται σε γραμμικά, επιβεβλημένα πλαίσια, αλλά ανακύπτει ως ένα ταξίδι που συνδυάζει τα στοιχεία της εξερεύνησης, της ανακάλυψης, της ελαστικής και δελεαστικής καθοδήγησης, των εναλλαγών διέγερσης και χαλάρωσης. Η κίνηση στον χώρο αναπτύσσεται μέσα από σταδιακές αποπλάνησεις και όχι μέσα από την επιβολή κατευθύνσεων. Τέλος, ιδιαίτερη σημασία αποκτά και η "Ένταση ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό". Στοιχεία όπως τα κατώφλια, οι μεταβάσεις από έντονες μέχρι ανεπαίσθητες, ο ρυθμός, η αίσθηση αυτοσυγκέντρωσης του περικλειστού, και η μορφή ως εκφραστικό στοιχείο απόδοσης του εσωτερικού χαρακτήρα, παράλληλα με την αίσθηση του μυστηρίου που διεγείρει τη φαντασία, αναδεικνύονται ως βασικοί παράγοντες στον σχεδιασμό.

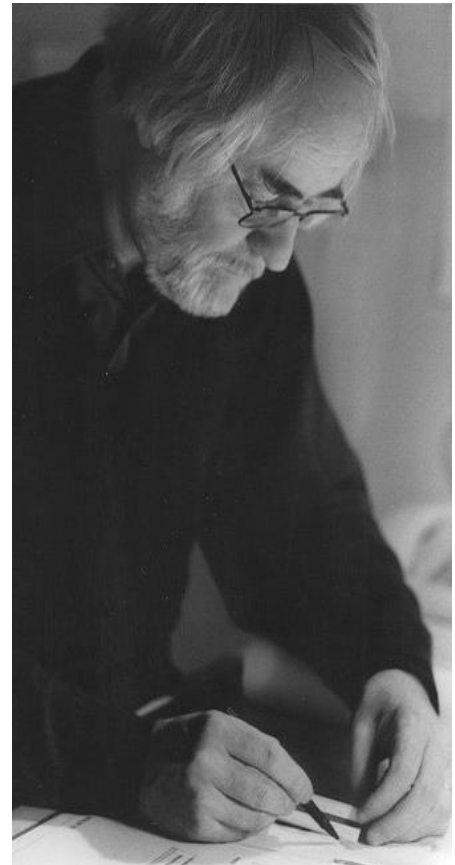


Εικόνα 20: Η εσωτερική πισίνα του Therme Vals

Γ.8) Juhani Pallasmaa

Ο Juhani Pallasmaa γεννήθηκε στις 14 Σεπτεμβρίου του 1936 στη Φινλανδία. Είναι αρχιτέκτονας που διακρίνεται για την εκτενή πορεία του στον χώρο της αρχιτεκτονικής και έχει τη θέση του καθηγητή αρχιτεκτονικής στο Ελσίνκι. Από το 1983, διατηρεί δικό του αρχιτεκτονικό γραφείο στη Φινλανδία, ενώ έχει παγκόσμια αναγνώριση κυρίως για τις πολυάριθμες συνεισφορές του στον τομέα της αρχιτεκτονικής θεωρίας και της συγγραφής.

Ο Pallasmaa έχει αφιερώσει σημαντικό μέρος της δραστηριότητάς του στην εξέταση της σχέσης της ατμόσφαιρας με άλλες κρίσιμες πτυχές της αρχιτεκτονικής εμπειρίας σε θεωρητικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, για το έργο του έχει γραφτεί: «Αναγνώρισε την ανάγκη για μια ισορροπία ανάμεσα στην αθωότητα και την εμπειρογνωμοσύνη για να αναπτύξει κανείς ευαισθησία για ατμόσφαιρες που κάλλιστα θα μπορούσαν να είναι η έκτη αίσθησή μας. Σε κάθε περίπτωση, ο Pallasmaa υποστηρίζει ότι η ατμόσφαιρα βιώνεται ως μια ενότητα, στην οποία συμμετέχουν όλες οι αισθήσεις ταυτόχρονα. Το βίωμα της ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική, λοιπόν, είναι μία ενσαρκωμένη εμπειρία. Ο Pallasmaa σημειώνει, εξάλλου, ότι είναι κρίσιμο για τους αρχιτέκτονες, να ταυτίζονται με τους χρήστες, τους πελάτες και άλλους δέκτες της αρχιτεκτονικής, χωρίς να έχει σημασία πόσο ανώνυμη ή μακρινή μπορεί να φαίνεται. Ως εκ τούτου διέκρινε, εκτός από την σωματική βιωματική εμπειρία, την ενσυναίσθηση ως απαραίτητο προσόν για αρχιτέκτονες, έτσι ώστε να μπορούν να χτίσουν ατμόσφαιρα» (Havik, K. et al, 2013:7). Ο ίδιος, προωθεί την άποψη ότι η εμπειρία της αρχιτεκτονικής υπερβαίνει την απλή οπτική αντίληψη.



Εικόνα 21: Juhani Pallasmaa

Σύμφωνα με τον Havik και τους συνεργάτες του (Havik, K. et al, 2013:33), «Η κρίση του χαρακτήρα ενός περιβάλλοντος είναι μια πολύπλοκη πολυαισθητηριακή συγχώνευση αναρίθμητων παραγόντων που γίνονται αντιληπτά άμεσα και σύνθετα ως συνολική ατμόσφαιρα, συναίσθημα, διάθεση, ή κλίμα». Υποστηρίζει ότι η κατανόηση και η αντίληψή μας δεν προκύπτουν από λεπτομέρειες που συνθέτουν το σύνολο, αλλά από το σύνολο προς τις λεπτομέρειες. Αυτή η πτυχή της ατμόσφαιρας αντιπροσωπεύει μια άμεση εμπειρία της ενότητας, ενώ μόνο αργότερα μπορούν να διακριθούν οι λεπτομέρειες που την συνιστούν/αποτελούν. Εάν λοιπόν κάποιος επικεντρωθεί στην αρχιτεκτονική, στην αντίληψη και την κατανόησή της, καθώς και στη διαδικασία του σχεδιασμού, υπάρχει ο κίνδυνος συνεχούς αλληλεπίδρασης μεταξύ συνολικής ενότητας και λεπτομέρειας. Η αλληλεπίδραση ενότητας και λεπτομέρειας αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, μια φυσική διαδικασία της ανθρώπινης αντίληψης και σκέψης, η οποία μπορεί επομένως να θεωρηθεί δημιουργική πράξη.

Στο παρελθόν, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις Μεσαιωνικές πόλεις, η αρχιτεκτονική ήταν στενά συνδεδεμένη με τον ανθρώπινο οργανισμό και τη συμπεριφορά του, προτού αποκτήσει κυρίαρχο χαρακτήρα ή εικόνα. Ο Pallasmaa αναφέρει ότι «η κατασκευή σε παραδοσιακούς πολιτισμούς καθοδηγείται από το σώμα, με τον ίδιο τρόπο που ένα πουλί διαμορφώνει τη φωλιά του με τις κινήσεις του σώματός του» (Pallasmaa, 1996:26). Τέτοιες μεθόδους κατασκευής, όπως η χρήση πηλού και λάσπης, τείνουν να είναι λιγότερο οπτικά προσανατολισμένες. Η ελληνική αρχιτεκτονική αποτελεί ένα ακόμη ενδιαφέρον παράδειγμα, καθώς παρά την εφεύρεση του συστήματος οπτικών διορθώσεων, διατήρησε το προνόμιο να εκμεταλλεύεται και τις άλλες αισθήσεις. Σύμφωνα με τον ίδιο: «Η αίσθηση της όρασης μπορεί να ενσωματώσει αλλά και να ενισχύσει άλλες αισθητηριακές λειτουργίες. Η -ασυνείδητη- απτική παράμετρος της όρασης είναι ιδιαίτερα σημαντική και, παρότι παραμελείται στην σύγχρονη αρχιτεκτονική, στην αρχιτεκτονική του παρελθόντος ήταν παρούσα». Στον σύγχρονο κόσμο, η τεχνολογία έχει ενταθεί και ενταχθεί στην αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό, ενισχύοντας τη σημασία της όρασης και δημιουργώντας την λεγόμενη ψηφιακή αρχιτεκτονική.

Το θεωρητικό έργο του Juhani Pallasmaa επικεντρώνεται στην αναδιαμόρφωση της αντίληψης γύρω από την αρχιτεκτονική, απομακρύνοντάς την από την απλή οπτική θεώρηση και εστιάζοντας σε ποιοτικούς παράγοντες. Αμφισβητεί την υπερβολική έμφαση στην λειτουργικότητα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, καθώς αυτή η προσέγγιση φαίνεται να αποκλείει τη δυνατότητα εμβάθυνσης της σχέσης μεταξύ ανθρώπου και χώρου. Η περιοριστική φύση, του να εννοείται η αρχιτεκτονική μόνο ως ένα σύνολο αυτοαναφορικών κανόνων φαίνεται να εμποδίζει τη δημιουργία βαθύτερων συνδέσεων με τον χώρο. Αν και οι σύγχρονες αρχιτεκτονικές δημιουργίες μπορεί να προκαλούν την περιέργειά μας μέσω της πρωτοποριακής τους εμφάνισης, συχνά αποτυγχάνουν να μας παράσχουν την αίσθηση του νοήματος της ύπαρξης. Αυτό που ελλείπει από τη σύγχρονη κατοικία είναι η ενδελεχής και εποικοδομητική αλληλεπίδραση μεταξύ του ανθρώπινου σώματος, της σκέψης και του περιβάλλοντος, η οποία δίνει ουσιαστική οντολογική σημασία στα πράγματα μέσω των σχέσεων που αναπτύσσονται με τα δρώντα υποκείμενα (Pallasmaa, 1996).

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική, που βασίζεται στη δυτική σκέψη, περιορίζεται στην υπερβολική εξάρτησή της από την οπτική αντίληψη, παραμερίζοντας τις υπόλοιπες αισθήσεις και οδηγώντας στην στέρηση της απτικής επαφής με το περιβάλλον. Καθώς τα κτίρια απομακρύνονται από την πλαστικότητα τους και την συνάφειά τους με τη φυσική σοφία του ανθρώπινου σώματος, εγκλωβίζονται σε έναν χώρο ψυχρό και απομακρυσμένο, αφήνοντας πίσω τους την αίσθηση της απώλειας της απτικής επαφής. Αυτή η διαδικασία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος απο-αισθητικοποίησης, απο-ερωτικοποίησης της σχέσης του ανθρώπου με την πραγματικότητα. Το βλέμμα, μέσω του οποίου αντιλαμβανόμαστε τον χώρο, υφίσταται μια μετατροπή προς μια μονοδιάστατη αναπαράσταση, έχοντας χάσει την ουσιαστική της πλαστικότητα. Δεν επιδεικνύουμε πλέον την διαμονή μας εντός του κόσμου, αλλά παρακολουθούμε απομακρυσμένοι ως θεατές, εικόνες που αποτυπώνονται στην επιφάνεια του αμφιβληστροειδούς (Pallasmaa, 2006:28). Οι παραπάνω παρατηρήσεις οδηγούν σε μια στροφή προς την αισθητηριακή εμπειρία του χώρου, λαμβάνοντας υπόψην όλο το φάσμα των αντιληπτικών φαινομένων. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του G. Bachelard, εάν αυξάναμε τις εικόνες που αντιλαμβανόμαστε, εντάσσοντάς τις σε περιοχές του φωτός και των ήχων, του κρύου και της ζέστης, θα δημιουργούσαμε μια οντολογία πιο αργή στην ανάπτυξή της, αλλά αναμφισβήτητα πιο αξιόπιστη από εκείνη που βασίζεται σε γεωμετρικές αναπαραστάσεις (Bachelard, 2014:199). Ένα αρχιτεκτονικό έργο δεν περιορίζεται σε ένα σύνολο απομονωμένων, διαδοχικών εικόνων, αλλά βιώνεται ως ενσωματωμένη, συμπυκνωμένη υλική και πνευματική παρουσία. Σύμφωνα με τον Pallasmaa, η "πολυφωνία των αισθήσεων" (Bachelard), ο τρόπος με τον οποίο οι αισθήσεις διεισδύουν η μία μέσα στην άλλη διαμορφώνοντας ποιοτικές εντάσεις και διαβαθμίσεις, μπορεί να οδηγήσει σε μια πολυδιάστατη επικοινωνία χώρου και υποκειμένου. Επίσης, σύμφωνα με τον Steven Holl, «η αρχιτεκτονική έχει τη δύναμη να μεταμορφώσει την καθημερινή μας ύπαρξη [...] όταν βιώνεται μέσα από μια ευαισθητοποιημένη συνείδηση, μέσα από την οποία ερχόμαστε σε επαφή με τη φυσικότητα των πραγμάτων, ως υποκείμενα της αίσθησής τους» (Steven Holl, 2007:40).

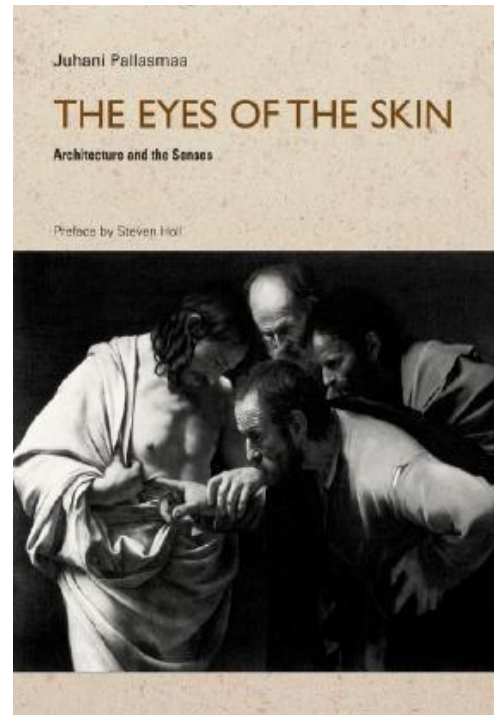
Γ.δ.1) Τα μάτια του δέρματος

Η σύγχρονη εποχή διακρίνεται σαφώς από την υπεροχή της αίσθησης της όρασης έναντι των υπόλοιπων αισθήσεων. Αυτό το φαινόμενο, το οποίο εκδηλώνεται διαχρονικά στη δυτική κουλτούρα από την εποχή της Αναγέννησης και μετέπειτα, έχει φτάσει στη σημερινή πραγματικότητα στο αποκορύφωμά του, εν μέσω της ραγδαίας ανάπτυξης της τεχνολογίας. Η επίδραση της τεχνολογίας στον τρόπο ζωής και επικοινωνίας μας είναι πρωτοφανής και προκαλεί αναμφισβήτητες αλλαγές. Είναι εμφανές ότι η τεχνολογία διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούμε και αλληλεπιδρούμε και φαίνεται πως αυτή η επίδραση θα συνεχίσει να ενισχύεται. Αν αναλογιστούμε το βάθος της επίδρασης της τεχνολογίας στην καθημερινότητά μας και την ευκολία με την οποία παράγονται εικόνες, το επιχείρημα υπέρ της προηγούμενης θέσης μοιάζει πειστικό.

Η χωρική διάσταση αυτού του φαινομένου έχει επισείσει το ενδιαφέρον και ερευνάται από ένα ρεύμα αρχιτεκτόνων και θεωρητικών του χώρου. Από τους κύριους ερευνητές της διάκρισης των αισθήσεων, ο αρχιτέκτονας Juhani Pallasmaa, εμβαθύνει ειδικά στο ζήτημα αυτό και το 1996, δημοσιεύει το βιβλίο "Τα μάτια του δέρματος", με αναφορές που ξεκινούν από τον Ηράκλειτο, συνεχίζουν με τον Descartes και φθάνουν στο σήμερα.

Η εξέλιξη της τεχνολογίας συνδέεται άμεσα με τη χωρική και χρονική εμπειρία, καθώς και με τη διαίρεση των ανθρώπινων αισθήσεων (Pallasmaa, 1996:10), διατυπώνει ο Pallasmaa, υπογραμμίζοντας ότι η υψηλή ταχύτητα που διακρίνει την τεχνολογία δημιουργεί ένα υπερ-τώρα, που χαρακτηρίζεται από ταχύτητα και ταυτόχρονη δράση. Η μόνη ανθρώπινη αίσθηση που μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτούς τους ρυθμούς και να ακολουθήσει τον ταυτόχρονο κόσμο είναι η όραση, η οποία δεν παρατηρεί απλώς, αλλά αναλύει εφήμερα την πραγματικότητα. Το γεγονός αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, αφού το υποκείμενο τείνει σταδιακά να μετατραπεί σε παρατηρητή, οδηγείται σε μια διαδικασία διάκρισης και απομόνωσης, όπου το ανθρώπινο υποκείμενο μαθαίνει να απομονώνεται και να απομακρύνεται από τον κόσμο (Pallasmaa, 1996:14). Είναι προφανές ότι η αρχιτεκτονική, ως στενά συνδεδεμένη με την κοινωνική πραγματικότητα, επηρεάζει και επηρεάζεται από την εξέλιξη του φαινομένου της όρασης. Σήμερα, παρατηρούμε πολλά παραδείγματα αρχιτεκτονικής που χαρακτηρίζονται από μια έπαρση και υπερβολή ώστε να επιτευχθεί ο οπτικός εντυπωσιασμός. Αυτή η προσέγγιση της αρχιτεκτονικής, όπως παρουσιάζεται από τον Pallasmaa, συνάδει με τις απόψεις του Heidegger, ο οποίος την χαρακτηρίζει ως μηδενιστική και ναρκισσιστική. Η ηγεμονική ματιά που επικρατεί στη σύγχρονη κοινωνία αναζητά την υπεροχή σε όλους τους τομείς της πολιτιστικής έκφρασης και σύμφωνα με τον Pallasmaa αποδυναμώνει την ικανότητα ενσυναίσθησης και αλληλεπίδρασης με τον κόσμο. Η ναρκισσιστική ματιά θεωρεί την αρχιτεκτονική ως αποκλειστική ατομική έκφραση και νοητικό-καλλιτεχνικό παιχνίδι, χωρίς ουσιώδη πνευματική και κοινωνική σύνδεση. Η μηδενιστική ματιά προωθεί σκόπιμα την αισθητηριακή και πνευματική αδιαφορία και αποξένωση (Pallasmaa, 1996:13).

«Αντιμετωπίζω την πόλη με το σώμα μου, τα πόδια μου μετράνε το μήκος της στοάς και το πλάτος της πλατείας, το βλέμμα μου προβάλλει το σώμα μου στην όψη του καθεδρικού ναού, όπου περιπλανιέται πάνω από τα καλούπια και τα περιγράμματα, ανιχνεύοντας το μέγεθος των εσοχών και των προεξοχών, το βάρος μου έρχεται αντιμέτωπο με τη μάζα της πόρτας του καθεδρικού ναού, και το χέρι μου πιάνει το πόμολο καθώς εισέρχομαι στο σκοτεινό κενό. Αποκτώ μια εμπειρία στην πόλη και η πόλη υπάρχει μέσα από την ενσώματη εμπειρία μου. Η πόλη και το σώμα μου αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοκαθορίζονται. Κατοικώ στην πόλη και η πόλη ζει μέσα μου» (Pallasmaa, 1996:40). Ο Juhani Pallasmaa, μέσω του έργου του με τίτλο *Τα μάτια του δέρματος*, επιδίωξε να επισημάνει τη σημασία της απτικής αίσθησης στην εμπειρία του ανθρώπου για τον περιβάλλοντα κόσμο. Ενώ η όραση έχει κυριαρχήσει, η αίσθηση της αφής έχει παραγκωνιστεί. Το δέρμα μας, ωστόσο, είναι ικανό να αντιληφθεί μια πληθώρα χρωμάτων, γεγονός που δικαιολογεί τον τίτλο του βιβλίου και



Εικόνα 22: Τα μάτια του δέρματος

αναδεικνύει την ενδιαφέρουσα φύση του αντικειμένου μελέτης. Ακόμη, όπως και ο Merleau-Ponty κάνει το χίασμα την αντιστροφή ανάμεσα σε δύο παραδόσεις, αυτές της όρασης και της αφής του ορθολογισμού και της εμπειρίας.

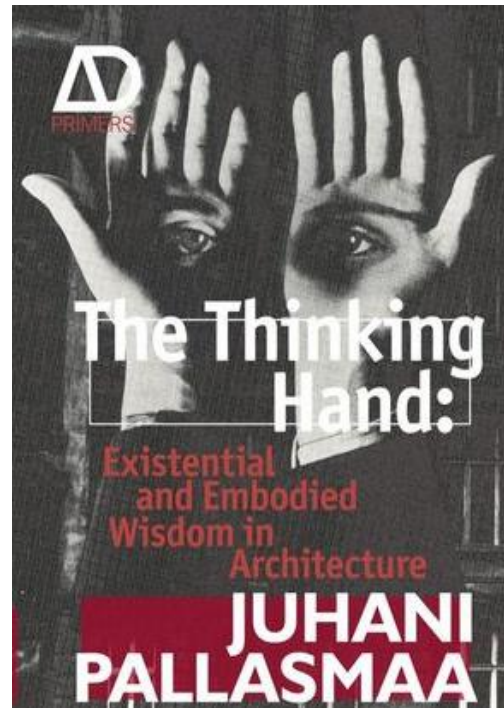
Η αίσθηση της αφής συμβάλλει στη βιωματική εμπειρία του χώρου, με την ουσία της εμπειρίας να βρίσκεται στην απτικότητα και την περιφερειακή όραση. Ενώ η εστιασμένη όραση μας επιτρέπει να αντιμετωπίσουμε τον κόσμο, η περιφερειακή όραση μας επιτρέπει να τον "νιώσουμε". Οι αισθήσεις, συμπεριλαμβανομένης και της όρασης, αποτελούν επεκτάσεις της απτικής αίσθησης, καθώς αποτελούν ουσιαστικά εξειδικεύσεις του δερματικού ιστού. Μέχρι πρόσφατα, η αρχιτεκτονική θεωρία και η κριτική επικεντρωνόταν σχεδόν αποκλειστικά στους μηχανισμούς της όρασης και της οπτικής έκφρασης, ίσως επειδή είναι πιο εύκολο να εξηγήσει κανείς αυτά που βλέπει από αυτά που αισθάνεται. Σε κάθε περίπτωση, αναγνωρίζεται η αναπόσπαστη ευθύνη του αρχιτέκτονα στον σχεδιασμό μιας χωρικής εμπειρίας, τη δημιουργία ενός βιωματικού αρχιτεκτονικού χώρου.

Πολλοί αρχιτέκτονες, κατά τον σχεδιασμό ενός χώρου, ασχολούνται και εντάσσουν στην συνθετική διαδικασία, τον παράγοντα του φωτός. Συγκεκριμένα, το φως αποτελεί δομικό στοιχείο και ενώ το κτίριο αναδεικνύεται ως ένας στατικός και μη ζωντανός οργανισμός, η κίνηση του ήλιου συνεπάγεται μια συνεχή διαδικασία μετασχηματισμού, προκαλώντας διακριτές δυναμικές μεταβολές στη δομή και στις επιφάνειές του. Αυτό το φαινόμενο αποπνέει μια εντυπωσιακή αίσθηση ζωντάνιας, παρά τη σταθερότητα της δομής του. Σύμφωνα με τον Le Corbusier: 'Όσο υπάρχει φως σ' έναν χώρο, αυτός είναι ζύπνιος, όταν σκοτεινιάζει, δείχνει να αποκοιμείται. Το ημίφως αντιπροσωπεύει μια ενδιάμεση κατάσταση, η οποία δύναται να παρουσιάζει διαφορετικές αποχρώσεις, ανάλογα με την παρουσία ή την απουσία φωτός. Στην αντίληψη του Juhani Pallasmaa, αποτελεί μια καθοριστική πηγή μυστηρίου και ατμοσφαιρικότητας, καθώς δημιουργεί μια συνθήκη που απελευθερώνει το υποσυνείδητο του ατόμου, ενισχύοντας την εμπειρία του χώρου, καθιστώντας την μυθική και γοητευτική. Κατά την αντίληψη αυτή, η οπτική αίσθηση δεν εστιάζει αμέσως σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο, αλλά έχει τη δυνατότητα να διαπλάτνεται στο σύνολο του χώρου, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ηρεμίας και ησυχίας. Αυτό το "λυκόφως" δημιουργεί μια ήρεμη ισορροπία στην χωρική ατμόσφαιρα, επηρεάζοντας και την οπτική αίσθηση. Τα περιγράμματα των μορφών γίνονται ασαφή έως και συγκεχυμένα, ανάλογα πάντα με την ποιότητα και την ποσότητα του φωτός. Κοντά σε αυτήν την κατάσταση, ενισχύεται η λειτουργία των υπόλοιπων αισθήσεων, οδηγώντας σε μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη και εμπειρία του χώρου. Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας αναφέρει: «Όποιος έχει μαγευτεί από τον ήχο που κάνουν οι σταγόνες νερού μέσα στο σκοτάδι ενός ερειπίου, μπορεί να μας βεβαιώσει για την εντυπωσιακή ικανότητα του αυτιού να σμιλεύει την ένταση του ήχου μέσα στο κενό του σκοταδιού. Ο χώρος που έχει χαραχτεί από το αυτί μέσα στο σκοτάδι γίνεται μια κοιλότητα που έχει σμιλευτεί απευθείας στο εσωτερικό του νου»(Pallasmaa, 1996:80).

Στο έργο αυτό, ο Pallasmaa διερευνά όπως έχει λεχθεί την κυριαρχία της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων. Αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια της αναγέννησης, οι πέντε αισθήσεις κατανοήθηκαν μέσω της διαμόρφωσης ενός ιεραρχικού συστήματος, με την όραση στην κορυφή και την αφή στο κατώτερο επίπεδο. Αυτό το αναγεννησιακό σύστημα αισθήσεων ήταν συνδεδεμένο με την ανθρώπινη εμπειρία, όπου η όραση συνδέθηκε με τη φωτιά και το φως, η ακοή με τον αέρα, η οσμή με τον ατμό, η γεύση με το νερό και η αφή με τη γη. Κατά τον ίδιο, η εφεύρεση της προοπτικής αναπαράστασης εξέθεσε το μάτι ως το κυρίαρχο όργανο της αντίληψης, μαζί με τον παρατηρητή. Η προοπτική αναπαράσταση κατέστησε ένα σύμβολο που δεν περιέγραφε μόνο, αλλά και καθόριζε την αντίληψη. «Κατά τον Pallasmaa, ο τεχνολογικός πολιτισμός αναδιοργάνωσε και διαχώρισε τις αισθήσεις με ακόμη πιο αυστηρό και ευδιάκριτο τρόπο. Η όραση και η ακοή καθίστανται οι προνομιακές κοινωνικές αισθήσεις, ενώ οι άλλες θεωρούνται αρχαϊκά αισθητηριακά υπολείμματα ιδιωτικής λειτουργίας που είναι συνήθως αποκλεισμένα από τους κώδικες της τρέχουσας κουλτούρας». (Χατζησάββα, 2023:51-52) Επιπλέον, στο έργο του "Τα μάτια του δέρματος" αναφέρεται επανειλημμένα στον Merleau-Ponty, προκειμένου να επιβεβαιώσει τις θέσεις του σχετικά με τη σχέση του κόσμου με το σώμα. Επισημαίνει ότι ο κόσμος απεικονίζεται εντός του σώματος, ενώ το σώμα προβάλλεται στον κόσμο. Η μνήμη διαμορφώνεται τόσο μέσω του σώματος όσο και μέσω του νευρικού μας συστήματος και του μυαλού μας.

Γ.δ.2) Σκεπτόμενο χέρι

Μετά την επανέκδοση του έργου "Τα μάτια του δέρματος", ο Juhani Pallasmaa παρουσίασε το βιβλίο *Το σκεπτόμενο χέρι*, στο οποίο εξετάζει τον σύγχρονο διαχωρισμό μεταξύ σώματος και νου, αισθήσεων και λογικής, πρακτικής και θεωρίας. Επικεντρώνεται στο χέρι για να φωτίσει αυτόν τον διαχωρισμό, ειδικά όσον αφορά την απόκτηση γνώσης στον τομέα της δεξιοτεχνίας και χειροτεχνίας. Αναφέρει ότι η απώλεια αυτής της σωματικής γνώσης μέσω άμεσης εμπειρίας απομακρύνεται από τα εκπαιδευτικά μας συστήματα και αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως τεχνική, παρά ως γνώση. Αν και το επίκεντρο του κειμένου είναι το χέρι και η δημιουργική διαδικασία, ενισχύει επίσης τη θέση του για τη συνεργασία του ματιού (όραση), του χεριού (αφή) και του νου, μαζί με τις υπόλοιπες αισθήσεις. Επιπλέον, ο Pallasmaa επανεξετάζει τις προηγούμενες θέσεις του σχετικά με την υπεροχή της αφής και την ανάγκη να νοείται η σκέψη ως ενσώματη, όχι διαχωρισμένη από τις αισθήσεις. Υποστηρίζει ότι οι αρχιτέκτονες πρέπει να σκέφτονται με τα σώματά τους για να σχεδιάσουν, κάτι που περιλαμβάνει μια συναρπαστική ενσωματωμένη μνήμη και σκέψεις για να δημιουργήσουν και να επικοινωνήσουν ένα σχέδιο που έχει σχεδιαστεί για ένα αισθησιακό σώμα.



Εικόνα 23: Το σκεπτόμενο χέρι

Η ύπαρξη του σώματος δεν προσδιορίζεται ως αυτόνομη και αφηρημένη δημιουργία, αλλά βασίζεται στη διπλή φύση της σάρκας, στην αίσθηση του εαυτού μέσω της ψηλάφησης και της απτικής επαφής με τον φυσικό κόσμο. Σε αυτό το σημείο, ο Pallasmaa εδράζει το επιχείρημά του περί της θεώρησης των αισθήσεων ως προέκτασης της αφής. Το όριο της σάρκας, όπως και στον Merleau-Ponty είναι εκεί όπου συγχέονται ο κόσμος και ο εαυτός, το αισθητό και το αισθανόμενο, γίνεται αντιληπτό μέσω των αισθήσεων. «Η επαφή μας με τον κόσμο εντοπίζεται στο δέρμα του εαυτού, μέσα από ειδικά τμήματα της αναδιπλούμενης μεμβράνης που μας περιβάλλει. Όλες οι αισθήσεις, συμπεριλαμβανόμενης της όρασης, αποτελούν επέκταση της αφής. Οι αισθήσεις αποτελούν εξειδικευμένες λειτουργίες της σάρκας μας, διαφορετικοί τρόποι αγγίγματος, διαφορετικές εκφάνσεις της απτικότητας» (Pallasmaa, 2009:100).

Σύμφωνα με τις αναλύσεις του Pallasmaa, ο αρχιτεκτονικός χώρος υπερβαίνει την απλή δομή, κατανοώντας και αποτυπώνοντας «στη μνήμη μας τη μη σχηματοποιημένη ροή της πραγματικότητας». Μέσω αυτού του διαλόγου με τον αρχιτεκτονικό χώρο, αντανakλά, υλοποιεί και μεταδίδει φανταστικές εικόνες για μια ιδανική ζωή, ονειροπολώντας για ένα είδος ουτοπικής ύπαρξης. Η αρχιτεκτονική αναδύει υπαρξιακές και βιωματικές μεταφορές μέσω του χώρου, της δομής, της υλικότητας, της βαρύτητας και του φωτός (Pallasmaa, 2009:115). Όπως περιγράφεται και στο έργο του C. N. Schultz, η αρχιτεκτονική αποσκοπεί στην ενσωμάτωση και μεταφορά στον υλικό κόσμο υπαρξιακών μεταφορών, που σταθεροποιούν και δομούν την ύπαρξή μας στον κόσμο. Αντλώντας από κοινωνικές σχέσεις και καθημερινές συνήθειες, η αρχιτεκτονική ενσωματώνει και αντανakλά αυτές τις εμπειρίες, συμβάλλοντας στην ανθρώπινη οικειοποίηση του φυσικού-υλικού περιβάλλοντος. Επικοινωνεί τη σωματική επαφή του ανθρώπου με τον κόσμο μέσω συναισθημάτων. Σε αυτό το πλαίσιο, η αρχιτεκτονική δεν περιορίζεται μόνο στην παροχή καταφυγίου για το σώμα, αλλά επαναπροσδιορίζει επίσης τα επίπεδα της συνείδησής μας, εξωτερικεύοντας το μυαλό μας (Pallasmaa, 2009:20). Ο αρχιτεκτονικός χώρος συνδέεται στενά με τον βιωματικό και ψυχολογικό χώρο, καθώς αναδύεται από αυτούς και ταυτόχρονα τους διαμορφώνει. Πέρα από το να ενσωματώνει, μπορεί να προκαλεί την ανθρώπινη δράση, τη συμπλοκή του χώρου με το σώμα, προσφέροντας τη δυνατότητα για κιναισθητική εξερεύνηση.

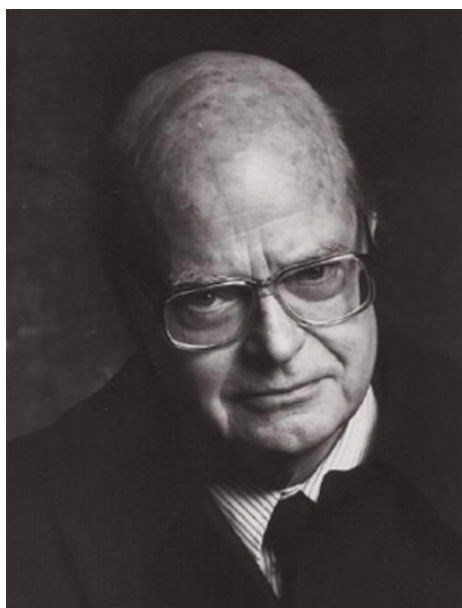
Ο Pallasmaa προβάλλει την άποψη ότι η ικανότητα του αρχιτεκτονικού χώρου να συνδεθεί με το ανθρώπινο συναίσθημα δεν οφείλεται αποκλειστικά στα μορφολογικά του στοιχεία, αλλά κυρίως στη βιωματική εμπειρία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, προτείνει την αντιμετώπιση του αρχιτεκτονικού κτίσματος ως

ένα έργο τέχνης. Η καλλιτεχνική διάσταση κάθε έργου δεν αποτυπώνεται αποκλειστικά στα φυσικά του χαρακτηριστικά, αλλά διαμορφώνεται στην συνείδηση του ατόμου που έρχεται σε επαφή μαζί του. Το νόημα του έργου δεν ανακύπτει από την απλή μορφή του, αλλά από τις φανταστικές εικόνες που προκαλεί και από τη συναισθηματική του επίδραση. Η μορφή επηρεάζει τα συναισθήματά μας μόνο μέσω του νοήματος που αναδύεται (Pallasmaa, 1996b). Μέσω μιας φαινομενολογικής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής, που αντανακλά σημαντικά το θεωρητικό έργο του Peter Zumthor, εξετάζονται τρόποι ανάδειξης της αρχιτεκτονικής μέσω της συνείδησης που αυτή φιλοξενεί. Αντίθετα με την παραδοσιακή ανάλυση των γεωμετρικών δομών και αναλογιών, εστιάζεται στην "εσωτερική γλώσσα του κτηρίου", χρησιμοποιώντας τις εικόνες και τα συναισθήματα ως κύρια εργαλεία για τον σχεδιασμό του χώρου. Αυτή η γλώσσα απορρέει από τις πρωταρχικές αρχιτεκτονικές εμπειρίες και αποτελεί θεμέλιο για τη δημιουργία βασικών τύπων χώρου. Όπως γράφει ο Pallasmaa: «Η υπαρξιακή και ενσαρκωμένη σοφία στην αρχιτεκτονική, είναι η σιωπηλή κατανόηση που βρίσκεται κρυμμένη στην ανθρώπινη υπαρξιακή κατάσταση και στον συγκεκριμένο, ενσαρκωμένο τρόπο με τον οποίο υπάρχουμε» (Pallasmaa, 2009:22).

Εντός του πεδίου της φαινομενολογίας της φαντασίας, εντοπίζουμε το "προνόμιο του στοιχειώδους", του μη διαιρετού, που δεν υφίσταται ως αποτέλεσμα της ανάλυσής του σε μικρότερα τμήματα και συνδέσεις, καθώς αποτελεί ολοκληρωμένη οντότητα. Αντίθετα, μια περιγραφή και αξιολόγηση εικόνας που έχει υποστεί επεξεργασία χάνει αυτές τις πρωταρχικές αρετές. Προκειμένου να αισθανθούμε την ποιητική εικόνα, η οποία με απλό και άμεσο τρόπο αγγίζει τον ψυχισμό μας, «πρέπει να στοχαστούμε μια περιοχή που θα υπήρχε πριν από το λόγο». Μέσω της επιμονής σε ένα προδιαλεκτικό, ανεπεξέργαστο επίπεδο, απαλλαγμένο από κάθε υποχρέωση αιτιολόγησης, ο ποιητής ανακαλύπτει ένα πεδίο απεριόριστων δυνατοτήτων. Σύμφωνα με τον Pallasmaa, «Δεν ζούμε σε έναν αντικειμενικό κόσμο ύλης και δεδομένων, όπως υποθέτει όπως θα υπέθετε ένας αφελής ρεαλιστής. Ο χαρακτηριστικός τρόπος ύπαρξης του ανθρώπου λαμβάνει χώρα σε τόπους δυνητικών πιθανοτήτων, πλασμένους μέσα από τη φαντασία. Ζούμε σε κόσμους του μυαλού, όπου το υλικό και το πνευματικό, όπως και η μνήμη, η αντίληψη και το όνειρο συγχέονται. Επομένως η βιωμένη πραγματικότητα δεν ακολουθεί τους κανόνες του χώρου και του χρόνου, όπως αυτοί ορίζονται από τη φυσική και τα μαθηματικά. Στην πραγματικότητα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο βιωμένος κόσμος είναι θεμελιωδώς αντιεπιστημονικός» (Pallasmaa, 2009:127).

Γ.ε) Norberg-Schulz Christian

Ο Christian Norberg-Schulz, γεννημένος στις 23 Μαΐου του 1926, είναι Νορβηγός αρχιτέκτονας, συγγραφέας και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής. Το πρώτο του βιβλίο, που κυκλοφόρησε το 1963 ως διατριβή, με τίτλο *Intentions in Architecture*, επιχείρησε να δημιουργήσει ένα θεωρητικό υπόβαθρο για την αρχιτεκτονική βασισμένο στις αρχές της Gestalt και του στρουκτουραλισμού, με στόχο να εξετάσει την υπαρξιακή και ψυχολογική διάσταση της αρχιτεκτονικής (Norberg-Schulz, 1963). Αυτή η αναζήτηση αποτελούσε ένα φιλόδοξο σχέδιο για την ανάπτυξη ενός γενικού "συστήματος", που θα αντιπροσώπευε τους διάφορους πόλους της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας. Η προσέγγισή του περιλάμβανε ένα σύνθετο πλαίσιο μελέτης, που συνδύαζε επιστημονικές ιδέες από την κοινωνιολογία, ψυχολογία και σημειωτική. Ήδη από την εποχή εκείνη, ανέδειξε την "κρίση" στην αρχιτεκτονική ως αποτέλεσμα της αποτυχίας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής να λάβει υπόψη ορισμένους βασικούς παράγοντες που δίνουν σημασία στο δομημένο περιβάλλον, μεταξύ των οποίων ο ρόλος της αντίληψης και η σημασία της βιωματικής ιστορίας ως πηγή νοήματος (Haddad, 2010).

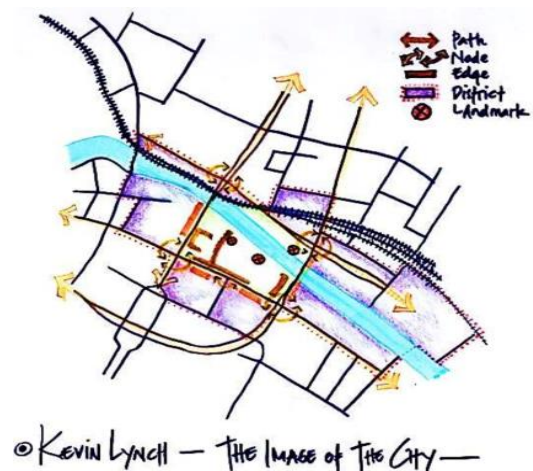


Εικόνα 24: Norberg-Schulz Christian

Το 1971, ο Norberg-Schulz κυκλοφόρησε το βιβλίο *Existence, Space and Architecture*, το οποίο αποτελεί το πρώτο έργο που εισάγει τη φαινομενολογική προσέγγιση στην αρχιτεκτονική. Ο ίδιος προσπάθησε να «αναπτύξει την ιδέα ότι ο αρχιτεκτονικός χώρος μπορεί να θεωρηθεί ως η υλοποίηση των περιβαλλοντικών αντιληπτικών σχημάτων ή εικόνων, οι οποίες σχηματίζουν ένα απαραίτητο μέρος του γενικού προσανατολισμού του ανθρώπου ή 'την ενσωμάτωση στον κόσμο'» (Norberg-Schulz, 1971:7). Αυτή η αναφορά στη "συνάφεια με τον κόσμο" αντιπροσωπεύει μια νέα τροπή στη σκέψη του, ενισχυμένη με πολλές αναφορές στον Heidegger. Παράλληλα, σε αυτό το έργο, ο Norberg-Schulz βρίσκεται σε ένα μεταβατικό σημείο, ανάμεσα στη στρουκτουραλιστική προσέγγιση του Piaget, του Arnheim και άλλων, και στη φαινομενολογική θέση του Heidegger και του Bollnow (Haddad, 2010). Σε αυτό το δεύτερο του βιβλίο, ο Christian Norberg-Schulz προσδιορίζει τον χώρο ως "υπαρξιακό χώρο", ο οποίος οργανώνεται με αντιληπτικά σχήματα και κέντρα, καθορισμένες κατευθύνσεις, μονοπάτια και τομείς. Σύμφωνα με την εισαγωγή του έργου, το βιβλίο αυτό προσπαθεί να προσφέρει μια νέα προσέγγιση στο πρόβλημα του αρχιτεκτονικού χώρου, ως μία διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Συνοπτικά, ο Norberg-Schulz διακρίνει τον χώρο σε δύο κύριες κατηγορίες, τον υπαρξιακό χώρο και τον αρχιτεκτονικό χώρο, επεξεργαζόμενος τα στοιχεία και τα επίπεδα συγκρότησής τους. Ο αρχιτεκτονικός χώρος απορρέει από τον υπαρξιακό χώρο, προσδιορίζοντας και υλοποιώντας τα περιβαλλοντικά σχήματα που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του γενικού προσανατολισμού του ανθρώπου ως είναι-μέσα-στον-κόσμο (Τερζόγλου, 2009:287). Επιπλέον, αναδεικνύει τέσσερα επίπεδα του "υπαρξιακού χώρου": τη γεωγραφία και το τοπίο, το αστικό επίπεδο, το σπίτι και το αντικείμενο. Κατά την ανάλυση του σπιτιού, ο Christian Norberg-Schulz αναφέρεται στο δοκίμιο του Martin Heidegger για την έννοια της κατοίκησης και στην ετυμολογική ρίζα της λέξης "κτίζω", που συνδέεται άρρηκτα με τη λέξη "κατοικώ", επισημαίνοντας έτσι τη σημαντική θέση της κατοικίας ως «κεντρικής θέσης της ανθρώπινης ύπαρξης» (Norberg-Schulz, 1971:31). Στο τελευταίο κεφάλαιο, εξετάζει την έννοια του "αρχιτεκτονικού χώρου", την οποία ορίζει ως "υλοποίηση του υπαρξιακού χώρου", παρουσιάζοντας μια ιστορική ανασκόπηση διάφορων αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων από χωριά και πόλεις. Κατατάσσει αυτά τα παραδείγματα από την άποψη των χωρικών εννοιών του κέντρου, τη διαδρομή, τον τομέα, ενώ παρέχει μια πιο ποιοτική περιγραφή από την άποψη των φαινομενολογικών χαρακτηριστικών τους. Τελικά, ορίζει ως υπαρξιακό χώρο έναν ποιοτικό και βιωματικό χώρο.

Στο τρίτο βιβλίο του με τίτλο *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου, για μία φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής*, ο Norberg-Schulz προσπαθεί για πρώτη φορά, να συνδέσει το φιλοσοφικό κίνημα της φαινομενολογίας με την αρχιτεκτονική. Σε αυτήν την προσέγγιση, ορίζει τον τόπο ως το σύνολο των φυσικών και πολιτιστικών αξιών του φυσικού και ανθρωπογενούς περιβάλλοντος, το οποίο ο άνθρωπος καλείται να αντιληφθεί και να κατοικήσει (Norberg-Schulz, 1980). Επίσης, βασιζόμενος στην ίδια ψυχολογική θεωρία της Gestalt που χρησιμοποίησε και ο Kevin Lynch, ο Norberg-Schulz εξερευνά το χαρακτήρα τοπίων στο έδαφος και τη σημασία τους για τους ανθρώπους, ενώ ο Lynch αγνόησε τις ερμηνείες και επικεντρώθηκε στην επικοινωνιακή δομή και την ταυτότητα (Lynch, 1960).



Εικόνα 25: Σκίτσο του Kevin Lynch "The image of the city"

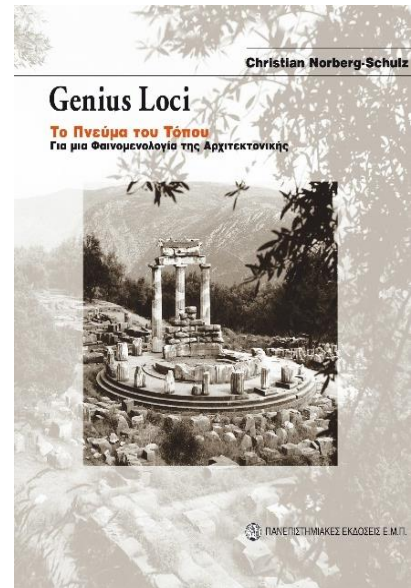
Στο έργο του αρχιτέκτονα και θεωρητικού C.N. Schultz εντοπίζουμε μια προσέγγιση της ανάγνωσης του χαρακτήρα της πόλης μέσω του προσανατολισμού σε σχέση με αναγνωρισμένα σημεία αναφοράς και τον κατακερματισμό της σε επιμέρους, αλλά συνδεδεμένες τοπικότητες με συγκεκριμένη ταυτότητα. Προσεγγίζεται κυρίως μέσω μιας φαινομενολογικής σκέψης, ενώ η δομή του χώρου περιγράφεται μέσω της διαισθητικής αντίληψης του υποκειμένου και της άμεσης αναδρομής σε ένα σύνολο διαπλεκόμενων τοπικοτήτων (Robert Rogerson and Gareth Rice, 2009:148). Μέσω των επιρροών της φαινομενολογικής φιλοσοφίας, η έννοια του προσανατολισμού αποκτά μια υπαρξιακή διάσταση. Η ικανότητα του ανθρώπου να αντιληφθεί το σύμπαν ως κόσμο, απαιτεί πρωτίστως τη δυνατότητα προσανατολισμού του στο περιβάλλον του (Λέφας, 2008:155). Ο Schultz προσπαθεί να αντιμετωπίσει τις αδυναμίες του θεωρητικού έργου του Lynch,

οι οποίες εντοπίζονται στην έμφαση στα μορφολογικά και τυπολογικά χαρακτηριστικά του χώρου, με μόνο περιορισμένες αναφορές στον τρόπο που αυτός κατοικείται από τον άνθρωπο. Παρά τις διαφορές τους, ο πρώτος αναγνωρίζει το έργο του δεύτερου ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ποιοτικού προσδιορισμού του χώρου, αντίθετα προς τη μονοδιάστατη θεώρησή του, είτε ως τρισδιάστατης γεωμετρίας, είτε ως αντιληπτικού πεδίου. Όπως ο ίδιος γράφει, «οι άνθρωποι δράσεις δεν λαμβάνουν χώρα σε έναν ισότοπο, ομοιογενοποιημένο χώρο, αλλά σε ένα πεδίο διαφοροποιημένο μέσα από ποιοτικές διαβαθμίσεις, όπως είναι το «πάνω» και το «κάτω». Ο Kevin Lynch διεισδύει βαθύτερα στη δομή του συγκεκριμένου χώρου, εισάγοντας τις έννοιες του «κόμβου», του «μονοπατιού», του «ορίου» και της «περιοχής», οι οποίες αποτελούν τα βασικά στοιχεία προσανατολισμού του ανθρώπου στον χώρο» (Nesbitt, 1996:5).

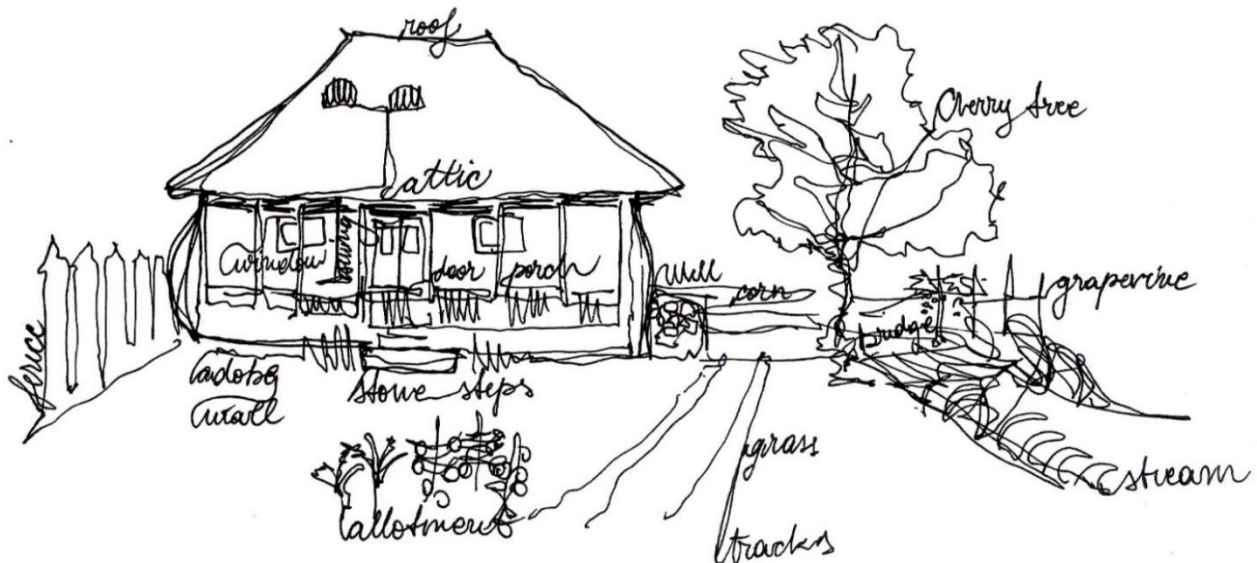
Σύμφωνα με τον Σ. Κονταράτο, ο Schultz αρχικά αντλεί επιρροές από τη σημειωτική, προκειμένου να τις συνδυάσει στη συνέχεια με μια φαινομενολογική, υπαρξιακή προσέγγιση του αρχιτεκτονικού χώρου. Ο Norberg-Schultz φθάνει στο σημείο να ορίζει την αρχιτεκτονική ως «συγκεκριμενοποίηση του υπαρξιακού χώρου», αναφερόμενος στο σταθερό σύνολο αντιλήψεων ή τη συνεκτική εικόνα του περιβάλλοντος που διαμορφώνει ο άνθρωπος για να προσανατολιστεί στον κόσμο. Ωστόσο, είναι απαραίτητο να διακρίνουμε ανάμεσα στον άμεσα αντιληπτό χώρο και τα πιο σταθερά χωρικά σχήματα, τα οποία αποτελούνται από στοιχεία με κάποια σταθερότητα, όπως οικουμενικές στοιχειώδεις δομές. Αυτά τα στοιχεία συνθέτουν την εικόνα του περιβάλλοντος για τον άνθρωπο, δημιουργώντας ένα σταθερό σύστημα τρισδιάστατων σχέσεων μεταξύ αντικειμένων πλήρων νοημάτων. Ο υπαρξιακός χώρος αντλεί την αρχή του από τον πραγματικό και βιωμένο χώρο των αισθήσεων και των εντυπώσεων. Στη συνέχεια, ενσωματώνεται σε ένα σύστημα στοιχειωδών αντιληπτικών σχημάτων, τοποθετώντας τον ενδιάμεσα ανάμεσα στον αντικειμενικό, γεωμετρικό και αφηρημένο χώρο, καθώς και στον βιωμένο και υποκειμενικό χώρο. Παρόλο που ο υπαρξιακός χώρος δεν περιορίζεται σε μια απλή αφηρημένη σχηματοποίηση του νου, αλλά αντίθετα εκφράζει την ετερογένεια και την υποκειμενικότητα, δεν υποπίπτει σε έναν εσωστρεφή μεταφυσικό ιδεαλισμό. Όπως αναφέρει ο Σ. Κονταράτος, αυτός ο χώρος διαθέτει αντικειμενικότερο χαρακτήρα από τον απλά αντιληπτικό, αλλά είναι επίσης πιο συγκεκριμένος από τον γνωστικό ή λογιστικό χώρο. Επομένως, αποτελεί ένα εργαλείο με το οποίο η αρχιτεκτονική θεωρία μπορεί να αντιμετωπίσει τις αδυναμίες των αφηρημένων θεωρητικών προσεγγίσεων που εστιάζουν στη γεωμετρία του χώρου παραμελώντας τον ανθρώπινο παράγοντα, αλλά και τις μη αντικειμενικές θεωρήσεις που προσδιορίζουν την εμπειρία του χώρου απλά και μονοδιάστατα (Κονταράτος, 1983). Σύμφωνα με τις απόψεις του Ν. Τερζόγλου, ο υπαρξιακός χώρος κατατάσσεται ανάμεσα στον πραγματιστικό και στον αντιληπτικό χώρο από τη μία πλευρά, και στον Ευκλείδειο, αφηρημένο χώρο από την άλλη, δηλαδή μεταξύ του νοητού χώρου και του υλικού τύπου. Υπό αυτήν την προοπτική, προστίθεται η άποψη που υποστηρίζει πως ο Schultz επιστρέφει σε μια πιο Καντιανή θεώρηση του χώρου, ανατρέποντας το πρόγραμμα του Heidegger που εστίαζε στον πραγματιστικό κόσμο και στην άμεση εμπειρία του. Για τον C.N. Schultz, ο πραγματικός χώρος δεν είναι απλώς ο υλικός, αλλά ο συνδυασμός του υπαρξιακού και του αρχιτεκτονικού, που περιλαμβάνει τη συνάφεια του υλικού-φυσικού με τις ατομικές και συλλογικές εμπειρίες και εικόνες.

Γ.ε.1) Το πνεύμα και ο χαρακτήρας του τόπου

Στην πρώτη σημασιολογική προσέγγιση του τόπου, αναφέρεται το έργο του Norberg Schulz, με τίτλο *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture*, όπου αναπτύσσεται εκτενώς η έννοια του τόπου ως κάτι περισσότερο από μια αφηρημένη τοποθεσία. Σύμφωνα με τον Schulz, ο τόπος απαρτίζεται από συγκεκριμένα αντικείμενα με υλική υπόσταση, σχήμα, υφή και χρώμα, αποτελώντας ένα ποιοτικό, "ολικό" φαινόμενο που είναι αντιληπτό ως ένα σύνολο από συγκεκριμένες ιδιότητες, μία ατμόσφαιρα ή ένας χαρακτήρας που παρέχει το φόντο για πράξεις και συμβάντα. Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά αυτού του φαινομένου προκύπτουν από το βίωμα και τα συναισθήματα που προκαλεί. Ως "ποιοτικά σύνολα με σύνθετη φύση", οι τόποι δεν μπορούν να περιγραφούν με αναλυτικές, λειτουργικές ή επιστημονικές έννοιες, υπογραμμίζοντας ότι το σύνολο των ποιοτικών χαρακτηριστικών ενός τόπου δεν μπορεί να οριστεί με ποσοτικά μεγέθη μέσω της τεχνολογίας. Συνεπώς, ο τόπος περιλαμβάνει έννοιες όπως η φύση, η πόλη και η αρχιτεκτονική, οι οποίες τον χαρακτηρίζουν. Όταν αναφέρουμε την φύση, εννοούμε το φυσικό τοπίο, ενώ όταν αναφέρουμε την πόλη, εννοούμε το αστικό τοπίο συμπεριλαμβανομένων των κοινωνικών θεσμών και τέλος όταν αναφέρουμε την αρχιτεκτονική, εννοούμε την επέμβαση του ανθρώπου στη φύση. Κάθε τόπος έχει το δικό του "πνεύμα", το οποίο αντιλαμβάνεται ο πολιτισμός που τον κατοικεί, είτε συνειδητά είτε ασυνειδητά. Αυτή η αντίληψη εκφράζεται μέσω της αρχιτεκτονικής και του πολιτισμού που χαρακτηρίζει τον τόπο.



Εικόνα 26: Το πνεύμα και ο χαρακτήρας του τόπου



Εικόνα 27: Σκίτσο του Norberg-Schulz για το πνεύμα και τον χαρακτήρα του τόπου

Στο έργο του "Το πνεύμα και ο χαρακτήρας του τόπου", ο Norberg-Schulz περιγράφει την αρχιτεκτονική ως ένα μέσο που παρέχει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να αποκτήσει ένα "υπαρξιακό έρεισμα", το οποίο συνδέει την κατοίκηση με την έννοια που παρουσιάζει ο Heidegger. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, ο άνθρωπος κατοικεί ένα περιβάλλον όταν μπορεί να προσανατολιστεί μέσα σε αυτό και να ταυτιστεί με αυτό, δηλαδή όταν το περιβάλλον φέρει νοήματα. Το νόημα αναφέρεται σε μια υπαρξιακή και ψυχική διεργασία που υποδηλώνει την αίσθηση ότι ο άνθρωπος συνδέεται και ανήκει. Σύμφωνα με τον Heidegger, η φράση "Κατοικώ, έχω ειρηνεύσει" σημαίνει το εξής: «παραμένω περιφραγμένος στο Fries, δηλαδή στο ελεύθερο, το οποίο φείδεται κάθε πράγματος ωθώντας το προς την ουσία». Σύμφωνα με τον Heidegger, η έννοια του φειδώ

σημαίνει το να επιτρέπεις σε κάτι ελεύθερο να εκφράσει την πραγματική του ουσία. Όταν αναφερόμαστε στο τετραμερές - γη, ουρανό, θεότητες και θνητούς - όπως ορίζει ο Heidegger, αναφερόμαστε σε ένα σύνολο υλικών και άυλων στοιχείων που συνθέτουν τον τόπο, τα οποία ο τόπος συλλέγει, εμφανίζει και οργανώνει. Η ουσία αυτού του ενιαίου όλου αποτελεί το πνεύμα του τόπου. Αυτό επιβεβαιώνει ότι οι τόποι όπου διαδραματίζεται η ζωή εκφράζουν την πλήρη σημασία του όρου "τόπος". Για τον Schultz, ο τόπος αντιπροσωπεύει ένα ποιοτικό, "ολικό" φαινόμενο που γίνεται αντιληπτό ως ένα σύνολο συγκεκριμένων ιδιοτήτων, όπως μια ατμόσφαιρα ή ένας χαρακτήρας που παρέχει το υπόβαθρο για πράξεις και γεγονότα. Η ατμόσφαιρα αυτή είναι η πλέον καθοριστική ιδιότητα που συνδέει τον άνθρωπο με τον τόπο του και προσφέρει στον επισκέπτη μια ξεχωριστή τοπική αίσθηση. Για να εκφράσει με σαφήνεια τη θέση του, χρησιμοποιεί τον όρο "genius loci", το πνεύμα του τόπου. Αυτή η έννοια προέρχεται από τις αρχαίες ρωμαϊκές πεποιθήσεις, σύμφωνα με τις οποίες κάθε "ανεξάρτητη" οντότητα έχει το δικό της δαίμονα, το πνεύμα-φύλακά της. Το πνεύμα αυτό, που διατρέχει τους ανθρώπους και τους τόπους, αποτελεί το αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής, που τους συνοδεύει από τη γέννηση έως το θάνατο, και καθορίζει τον χαρακτήρα και την ουσία τους. Η έκταση, η τοπογραφία, το φως, ο ουρανός, η βλάστηση, το νερό και η μεταβολή των εποχών αποτελούν κρίσιμους παράγοντες που καθορίζουν το genius loci των φυσικών τόπων. Όσον αφορά τους ανθρωπογενείς τόπους, αυτοί αποτυπώνουν, συμπληρώνουν και αναδεικνύουν την αντίληψη του ανθρώπου για το περιβάλλον του.

Από τη άλλη πλευρά, η αστική αρχιτεκτονική προϋποθέτει ένα είδος γλώσσας των μορφών, ένα συγκεκριμένο στυλ. Στην πόλη, διάφορα ιδιαίτερα στοιχεία συνυπάρχουν με το τοπικό genius loci, δημιουργώντας ένα πολυεπίπεδο σύστημα νοημάτων. Επιπλέον, οι οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες, καθώς τονίζει ο Schulz, δεν δημιουργούν νόημα απλώς, αλλά εμπεριέχονται ουσιαστικά στον κόσμο και αναδύονται κυρίως από τον τόπο, σχεδόν σαν μια εκδήλωση του "κόσμου". Στο πλαίσιο αυτό, ο Constance Classen, συγγραφέας του έργου "Άρωμα: Η πολιτισμική ιστορία της οσμής" και συν-συγγραφέας του βιβλίου "Worlds of Sense", δηλώνει σε συνέντευξη στο Athens by Sound: «Τα σπίτια μας, οι δρόμοι μας, οι πόλεις μας δεν είναι ούτε τα σχέδια, ούτε οι φωτογραφίες, ούτε οι πίνακες ζωγραφικής και οι ταχυδρομικές κάρτες στις οποίες όλα αυτά συχνά ανάγονται, αλλά αποτελούν ένα πλούσιο προϊόν ζύμωσης ήχων και αρωμάτων, υφών και χρωμάτων. Βυθιζόμαστε στις γεύσεις της αστικής ατμόσφαιρας, διασχίζουμε τους ήχους των δρόμων της πόλης, πιέζουμε και σπρώχνουμε και σκαρφαλώνουμε μέσα και έξω από τα κτήρια». Αυτό που θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ως χαρακτήρα ή ατμόσφαιρα μιας πόλης, αποτελεί ένα εξαιρετικά πολύπλοκο σύστημα. Ως αποτέλεσμα, κάθε άτομο πρέπει να χρησιμοποιήσει όλες τις αισθήσεις του για να αντιληφθεί τα παραπάνω ως ένα ολοκληρωμένο σύνολο.

Επισημαίνεται, συνεπώς, ότι στον σύγχρονο, κυρίως αστικό, κόσμο, όπου η ταχύτητα επικρατεί ολοένα και περισσότερο σε διάφορους τομείς, η ανάγκη για κάτι "πέραν του υλικού" έχει γίνει επιτακτική. Αυτό συνεπάγεται ότι οι τόποι εξελίσσονται με γρήγορους ρυθμούς. Ωστόσο, το πνεύμα τους παραμένει αμετάβλητο και δεν χάνεται. Αντιθέτως, η προστασία και η διατήρησή του γίνεται εφικτή από τον άνθρωπο, ο οποίος διαμορφώνει την ουσία του σε συνεχώς εξελισσόμενα ιστορικά πλαίσια. Επιπλέον, η ενσωμάτωση άλλων αισθήσεων εκτός της όρασης θα διευκολύνει τη σύνδεση ανθρώπου και περιβάλλοντος και θα ενεργοποιήσει τα νοήματά του. Ο Norberg Schulz αναφέρει αυτό ως "υπαρξιακό στήριγμα" (Schulz, 2009:12), μια έννοια που επιβεβαιώνει τη σημαντικότητα του ανθρώπου και τον επαναφέρει στον δικό του ρυθμό. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η βασική πράξη της αρχιτεκτονικής, μέσω της ανθρώπινης παρέμβασης, είναι να κατανοήσει το κάλεσμα του τόπου και να επιτρέψει στο "πνεύμα" του να εισέλθει στην πραγματική του ουσία.

Γ.στ) Συμπερασματικά

Η συνεχής εμμονή του οπτικού εντυπωσιασμού απομακρύνει την σύνθεση της χωρικής εμπειρίας από την αρχιτεκτονική διαδικασία, καθώς ο ίδιος ο χώρος παύει να είναι αντικείμενο αναζήτησης. Σημειώνονται ωστόσο παραδείγματα αρχιτεκτόνων που αντιστέκονται σε αυτήν την τάση. Αυτοί εξερευνούν μια αρχιτεκτονική που επικεντρώνεται στον τρόπο που ο άνθρωπος αλληλεπιδρά με τον χώρο, εμπλέκοντας όλες τις αισθήσεις του. Αναζητούν μια προσέγγιση που δεν αποσκοπεί απλώς στη δημιουργία μιας εικόνας, αλλά στην αναζήτηση ενός βάθους που αντικατοπτρίζει το νόημα της ζωής. Αξίζει να σημειωθούν παραδείγματα αρχιτεκτόνων, όπως ο Peter Zumthor, οι οποίοι προσπαθούν να αποτυπώσουν την "εμπειρία του χώρου" μέσω μιας πολυαισθητηριακής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής. Με αυτή την προσέγγιση, εισάγουν την έννοια της

ατμόσφαιρας του χώρου στη συζήτηση. Η ατμόσφαιρα αντιπροσωπεύει την άυλη διάσταση του χώρου, η οποία απορρέει από την εμπειρία του υποκειμένου και τη συνολική αντίληψή του. Αποτελεί το αδιαίρετο σύνολο των στοιχείων που απαρτίζουν τον διαμορφωμένο χώρο και το περιβάλλον του, καθώς επιβάλλει έναν μοναδικό χαρακτήρα κάθε φορά.

Ο Gernot Böhme αναλύει τη σχέση μεταξύ αρχιτεκτονικής και αίσθησης, εστιάζοντας στη σημασία της ατμόσφαιρας στον χώρο. Η παρουσίαση των αρχιτεκτονικών προθέσεων πριν την κατασκευή, μέσω σχεδίων και μοντέλων, και η αναπαράσταση του τελικού έργου μέσω φωτογραφιών, είναι ουσιώδης. Ο Böhme επισημαίνει ότι η αρχιτεκτονική δεν περιορίζεται στην οπτική αντίληψη, αλλά συμπεριλαμβάνει όλες τις αισθήσεις, προκειμένου να δημιουργήσει μια συνολική αίσθηση ατμόσφαιρας. Ο χώρος, ως έννοια, είναι πιο σημαντικός από τα επί μέρους στοιχεία του κτιρίου και διαμορφώνει την εμπειρία του χρήστη. Προτείνει τους "γεννήτορες ατμόσφαιρας" ως παράγοντες που επηρεάζουν την αίσθηση του χώρου, κατηγοριοποιώντας τους σε γεωμετρικές δομές, συναισθητικές ιδιότητες και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Η ατμόσφαιρα αντιμετωπίζεται λοιπόν ως συνολική και αδιαίρετη εντατική χωρική συνθήκη, με την ψυχολογική διάθεση και τις βιωματικές αναπαραστάσεις να επηρεάζουν την αντίληψη του ατόμου.

Στη συνέχεια η έρευνα επικεντρώνεται στον αρχιτεκτονικό χώρο, αναφερόμενη στο θεωρητικό έργο των αρχιτεκτόνων Juhani Pallasmaa και Peter Zumthor. Με αναφορές στους Merleau-Ponty και Bachelard, καθώς και στον Heidegger, οι δύο αρχιτέκτονες προσπαθούν να καταλήξουν σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για μια αρχιτεκτονική που βασίζεται στην αμοιβαία, αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον χώρο. Με βάση την αντίληψη της ανεπάρκειας της μοντέρνας αρχιτεκτονικής να ικανοποιήσει αυτό το αίτημα, ο Pallasmaa και ο Zumthor εστιάζουν στις έννοιες της αίσθησης και της ατμόσφαιρας ως εργαλεία στον σχεδιασμό της εμπειρίας του αρχιτεκτονημένου χώρου. Ο Pallasmaa μεταφράζει τις Μερλωποντιανές έννοιες του 'χιάσματος' και της 'σάρκας' σε ένα αρχιτεκτονικό πεδίο, όπου η λογική και το προϋπάρχον γενικό πλαίσιο διαπλέκονται με την αμεσότητα και την ετερογένεια της βιωματικής εμπειρίας. Κεντρική δεξιότητα του αρχιτέκτονα αποτελεί η μετατροπή της πολυδιάστατης ουσίας του σχεδιαστικού έργου σε ενσάρκωμένες, βιωμένες αισθήσεις και εικόνες. Έτσι, το σχεδιασμένο έργο δεν κατανοείται απλά, αλλά βιώνεται. Οι συνθετικές ιδέες δεν προκύπτουν απλώς από μια ανάλυση της νόησης, αλλά αναδύονται «βιολογικά» μέσα από μία βιωμένη υπαρξιακή γνώση.

Η τάση προς τη σύμπλευση του υλικού και του αφαιρετικού, του παρόντος και του απόντος, εκδηλώνεται εμφανώς στο έργο του Peter Zumthor. Διαμέσου μιας εδαφικής, φυσικής, σωματικής και απτικής εμπειρίας, κατορθώνει να αναδείξει τα πολλαπλά στρώματα των εφήμερων, αφαιρετικών πτυχών της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική και η ατμόσφαιρα αποτελούν αλληλοσυμπληρούμενες οντότητες, ανατρέποντας τον dualισμό μεταξύ του υλικού και του άυλου, του αισθητού και του φαντασιακού, επιτρέποντας στο πραγματικό να συνδυαστεί με το ονειροπόλο και το ανθρώπινο συναίσθημα, ένα αίτημα που εκφράστηκε και από τον G. Bachelard στην ποιητική του χώρου. Η ατμόσφαιρα του αρχιτεκτονικού έργου αποτελεί έναν συνδυασμό από εικόνες, εμπειρίες και συναισθήματα που εισέρχεται άμεσα στον χώρο της συνείδησής μας, πριν ακόμη υποβληθεί στην επεξεργασία του νου. Πέρα από το έργο του Peter Zumthor, η έννοια της ατμόσφαιρας έχει επηρεάσει την αρχιτεκτονική θεωρία και πρακτική με ποικίλους και διαφορετικούς τρόπους, σε διαφορετικές κλίμακες και περιόδους.

Ο Schultz πραγματοποιεί μια πιο εμβαθυμένη ανάλυση, επηρεασμένος από τη φαινομενολογική σκέψη, και ειδικότερα από τη φιλοσοφία του Heidegger. Αναδιαμορφώνει την έννοια του προσανατολισμού ως προς τη σχέση της με την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο προσανατολισμός στον χώρο συνδέεται με μια βαθύτερη κατανόηση της ουσίας των πραγμάτων. Οι μελέτες του Νορβηγού θεωρητικού υπερβαίνουν τα συνηθισμένα τυπολογικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά μέσω της έννοιας του "υπαρξιακού χώρου", ο οποίος σχετίζεται άμεσα με το αρχιτεκτονικό, το αστικό περιβάλλον και τους τρόπους διαμόρφωσης, αντίληψης και βιωματικού μετασχηματισμού του. Το υπαρξιακό βάθος των αστικών τοπικοτήτων συνδέεται με τον πραγματιστικό, υλικό και απτικό αρχιτεκτονικό χώρο. Ο πραγματικός χώρος του Schultz κινείται μεταξύ μυθικού και πραγματικού, υποκειμενικού και αντικειμενικού χώρου. Οι υπαρξιακές δομές, τα αντιληπτικά σχήματα, προκύπτουν αμοιβαία και ισότιμα τόσο από τον υλικό χώρο όσο και από τους θεμελιώδεις τρόπους με τους οποίους η ζωή αναπτύσσεται σε αυτόν. Πρόκειται για μια περιγραφή της αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε δύο οντότητες που δεν αποβλέπει απλά στη διευκόλυνση της προσανατολισμένης κίνησης, ούτε στη ριζική ανατροπή των κοινωνικών φραγμών και των απλοϊκών στάσεων έναντι της πραγματικότητας. Η ουσιαστική σχέση με το χώρο δεν αποτελεί εδώ μέσο, αλλά τον ίδιο τον σκοπό.

Δ. ΣΥΝΘΕΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑΣ

Δ.α) Τόπος στη φαινομενολογία και τον κριτικό τοπικισμό

Η έννοια του τόπου συνδέεται στενά με τον τόπο του νοήματος. Συγκεκριμένα, οι ερμηνείες της έννοιας του τόπου στο πεδίο της αρχιτεκτονικής έχουν συχνά περιοριστεί σε προσεγγίσεις που την αναπαριστούν ως ένα πλαίσιο εμπνευσμένο από φαινομενολογικές αντιλήψεις, κυρίως σχετιζόμενες με μία ρομαντική παράδοση. Συνεπώς, ο τόπος ερμηνεύεται ως ένα περιορισμένο υπαρξιακό πλαίσιο, το οποίο διαρκώς βρίσκεται σε διαλεκτική αντίθεση και αμοιβαίο καθορισμό με τον απροσδιόριστο, αφηρημένο χώρο. Σε αυτήν τη φαινομενολογική ερμηνεία, ο αρχιτεκτονικός τόπος αποτελεί το αμετάβλητο υπόβαθρο, την αυτό-ποιητική σύγκληση του νοήματος. Πρόκειται για ένα νόημα που έχει εγγραφεί κάπου, σε μια απέραντη χρονική διάσταση, και η αρχιτεκτονική κίνηση ανταποκρίνεται στο αναδυόμενο ύφος, γίνεται η υπαινικτική κίνηση με την οποία αναδεικνύεται το πνεύμα ενός τόπου. Η ιδιαιτερότητα ενός τόπου ορίζεται από τη δυνατότητά του να ανακαλύπτει την ήδη υπάρχουσα ουσία του. Όπως και ο ποιητής, έτσι και ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να εντοπίσει και να αναδείξει αυτό το νόημα, παρά την απόσταση που επιβάλλουν ο χώρος και ο χρόνος. Επομένως, ο αρχιτεκτονικός τόπος διασφαλίζει τη συνέχεια αυτής της νοηματικής τοποθέτησης. Υπό αυτήν την ερμηνευτική προοπτική και μέσω αυτής της θέσης, η έννοια του τόπου εξακολουθεί να παραμένει περιορισμένη σε ισχυρά ερμηνευτικά στερεότυπα, τα οποία, αντί να την ενδυναμώνουν, φαίνεται να την περιορίζουν. Τίθεται συνεπώς το ερώτημα σχετικά με τις συνθήκες κατασκευής αυτού του νοήματος για την έννοια του τόπου στον αρχιτεκτονικό λόγο (Χατζησάββα, 2018:262).



Εικόνα 28: Example of Human centered design project (απόδοση βιοματικής εμπειρίας)



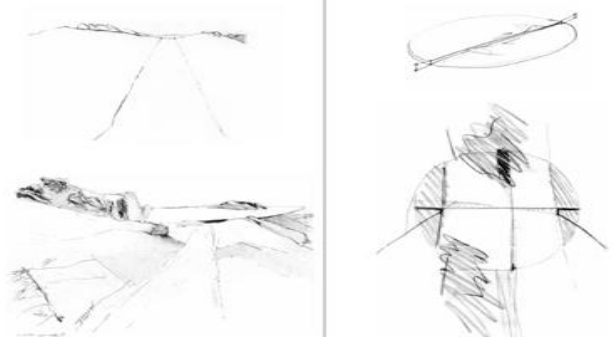
Εικόνα 29: Example of Human centered design project (απόδοση βιοματικής εμπειρίας)

Ο τοπικισμός εκδήλωσε διαφορετικές μορφές και χρησιμοποιήθηκε με ποικίλους τρόπους, κυρίως από τον 18ο μέχρι τον 20ο αιώνα. Αρχικά, αναδείχθηκε ως μέσο αντίστασης στον απολυταρχικό οικουμενισμό, με στόχο τη δημιουργία μιας νέας ταυτότητας. Ένα από τα κύρια παραδείγματα αυτής της προσέγγισης αποτελεί το picturesque movement της Αγγλίας του 18ου αιώνα, το οποίο χρησιμοποίησε την αρχιτεκτονική των κήπων. Αργότερα, ο Ρομαντικός Τοπικισμός χρησιμοποιήθηκε ως τρόπος υπογράμμισης της ταυτότητας μιας περιοχής και δημιουργίας εθνικής συνειδητοποίησης, με την εξαίρεση της νοσταλγικής αρχιτεκτονικής παραγωγής. Παράλληλα, παρατηρείται και η παραγωγή αρχιτεκτονικών έργων με τοπικιστικά στυλιστικά χαρακτηριστικά, χρησιμοποιούμενα συχνά ως φολκλорικά μιμητικά εργαλεία. Αντίθετα, ο όρος "Κριτικός Τοπικισμός" καταγράφηκε για πρώτη φορά στο έργο των Alexander Tzonis και Liane Lefaivre το 1981, αν και παρουσιάζεται ως μια ιδεολογία που είχε ήδη υποστηριχτεί και εφαρμοστεί από πολλούς αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, πολύ πριν από την επίσημη καταγραφή του όρου. Αυτή η πρακτική σχεδίασης δίνει έμφαση στα ιδιόμορφα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου τόπου και αντιτίθεται στην ολοκληρωτική απορρόφηση της αρχιτεκτονικής από την ομοιομορφία των παγκόσμιων δογμάτων. Κάθε κίνηση στον χώρο της αρχιτεκτονικής αντλεί την έμπνευσή της από ένα πλήθος κοινωνικών, φιλοσοφικών, πολιτιστικών, πολιτικών και οικονομικών συνθηκών.

Ο κριτικός τοπικισμός αντιπροσωπεύει μια προσέγγιση που δεν περιορίζεται σε ένα συγκεκριμένο στυλ με ομοιόμορφα χαρακτηριστικά. Αντίθετα, αποτελεί μια κριτική κατηγορία που επικεντρώνεται στον κοινό τρόπο αντιμετώπισης της αρχιτεκτονικής παραγωγής. Αυτή η αρχιτεκτονική προσέγγιση στοχεύει στη σύνδεση της αρχιτεκτονικής δημιουργίας με το τοπικό ιδίωμα της συγκεκριμένης περιοχής, μην ακολουθώντας μια μιμητική προσέγγιση, αλλά αντίθετα εφαρμόζοντας έναν κριτικό και δημιουργικό τρόπο προσέγγισης. Ο Κριτικός Τοπικισμός δεν θεωρεί το κτίριο ως ένα απλό αντικείμενο που απλά υπάρχει στον χώρο. Αντιθέτως, επιδιώκει να εστιάσει στον τρόπο με τον οποίο το κτίριο ενσωματώνεται στο συγκεκριμένο περιβάλλον.



Εικόνα 30: σκίτσο και φωτογραφία από το Landscape Biennale στη Βαρκελώνη



Εικόνα 31: σκίτσα για το Landscape Biennale στη Βαρκελώνη

Ο θεωρητικός λόγος του Mumford σχετικά με το θέμα του Τοπικισμού, ο οποίος αποτελεί το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίζονται και άλλοι υποστηρικτές αυτής της προσέγγισης, όπως οι Alexander Tzonis, Liane Lefaivre και Kenneth Frampton, συνοψίζεται στις ακόλουθες βασικές αρχές. Αρχικά, απορρίπτει και αντιπαράθεται στον Ιστορισμό με την έννοια της απλοϊκής αντιγραφής των αρχιτεκτονικών στοιχείων και υλικών που χρησιμοποιούνταν σε κτίρια του παρελθόντος. Υποστηρίζει τη χρήση τοπικών και παραδοσιακών αρχιτεκτονικών στοιχείων, αλλά υποβάλλει την ιδέα ότι αυτά πρέπει να αναδιατυπώνονται σε επίπεδο αρχών, όχι απλώς ως απομιμήσεις μορφών, με σκοπό τη δημιουργία μιας αυθεντικής αρχιτεκτονικής εμπειρίας όπου η παράδοση αναδεικνύεται και ενσωματώνεται στις νέες ανάγκες και προκλήσεις της εποχής. Αντίθετα με τη θέση του Heidegger, ο οποίος επίσης αντιτίθεται στην απόλυτη κυριαρχία των μηχανών, ο Mumford υποστηρίζει την ενσωμάτωση της πιο προηγμένης τεχνολογίας στην αρχιτεκτονική παραγωγή. Αυτή η θέση, ωστόσο, προϋποθέτει τη λειτουργική και βιώσιμη χρήση της τεχνολογίας, καθώς και τον σεβασμό προς το φυσικό περιβάλλον.



Εικόνα 32: Lewis Mumford

Ο Mumford δίνει έμφαση στην ιδιαιτερότητα των στοιχείων μιας περιοχής, η οποία περιλαμβάνει πολιτισμικές, οικονομικές, οικολογικές και κοινωνικές πτυχές. Ιδιαίτερη προσοχή αφιερώνει στην έννοια της οικολογίας και των οικοσυστημάτων, καθώς και στη σημασία του φυσικού περιβάλλοντος και της βιωσιμότητας. Αντιτίθεται στην πρακτική της χρήσης της φύσης από την αρχιτεκτονική, η οποία εστιάζεται αποκλειστικά στην απόλαυση του ματιού. Προτείνει έναν ριζοσπαστικό ορισμό της έννοιας της κοινότητας, προασπίζοντας την ιδέα μιας πολυπολιτισμικής κοινωνίας. Απορρίπτει την έννοια της κοινότητας ως μια ομάδα με παραδοσιακά, μονοπολιτισμικά ή φυλετικά χαρακτηριστικά, που βασίζεται σε δεσμούς αίματος. Ο Mumford δεν αντιλαμβανόταν τον Τοπικισμό ως αποκλειστικό αντίδοτο στην Παγκοσμιοποίηση, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως. Αντίθετα, εξέταζε τις δύο έννοιες ως στενά συνδεδεμένες και υποστήριζε την ανάγκη για μια ισορροπημένη σχέση μεταξύ τους.

Η έννοια της τοπικότητας στον Κριτικό Τοπικισμό περιορίζεται στην ανάδειξη των παραγόντων που καθιστούν κάθε τόπο μοναδικό σε χαρακτήρα κάτι που αυτό αφορά πρωτίστως το φυσικό περιβάλλον με τις ιδιαιτερότητές του. Ένα παράδειγμα ενδέχεται να είναι η αρμονική ενσωμάτωση στο τοπίο και η σχέση του κτιρίου με το έδαφος. Επιπλέον, αναφέρεται στην ανταπόκριση στις κλιματικές ανάγκες της περιοχής, η οποία απαιτεί λεπτομερή χειρισμό στη χρήση των ανοιγμάτων, των όγκων και του φωτός. Οι προτεινόμενες λύσεις από τους τοπικιστές συνήθως επιδιώκουν την μέγιστη οικολογική και βιώσιμη προσέγγιση, δίνοντας πάντοτε έμφαση στην αποφυγή, εφόσον είναι εφικτό, της χρήσης τεχνητών μέσων φωτισμού, μηχανολογικά κλπ. Δεύτερον, ο Κριτικός Τοπικισμός αφορά τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες που αναδύονται από την κουλτούρα, την παράδοση και την ιστορία ενός τόπου. Συχνά, γίνεται εισαγωγή παραδοσιακών στοιχείων με έναν τρόπο κριτικής μεθερμηνείας. Ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία περιλαμβάνεται η επιλογή υλικών παραδοσιακής οικοδόμησης και η οργάνωση του χώρου με μια πιο παραδοσιακή προσέγγιση. Όλα αυτά τα στοιχεία υιοθετούνται υπό την προϋπόθεση ότι θα επανερμηνευθούν με έναν δημιουργικό και πρωτότυπο τρόπο, συνδυάζοντας τις νέες τεχνολογικές οικοδομικές μεθόδους με μια δόση καινοτομίας. Σύμφωνα με τα προηγούμενα, ο Κριτικός Τοπικισμός διατυπώνει κριτικές, αντίθετα προς απορριπτικές απόψεις έναντι των νέων τεχνολογιών και των εκσυγχρονιστικών τάσεων. Προωθεί την ανάπτυξη σχεδιασμών που αντανakλούν τις ανάγκες και τις ευκαιρίες μιας συγκεκριμένης περιοχής, χωρίς να αποκλείει την παγκόσμια προοπτική. Μεταφράζει το πολιτισμικό ιδίωμα μίας τοπικής αρχιτεκτονικής σ νέες χωρικές ερμηνείες, τεκτονικότητα, υλικά κ.ά.

Οι φαινομενολογικές ρίζες της προσέγγισης της αρχιτεκτονικής πράξης του Κριτικού Τοπικισμού αποτυπώνονται με ευκρίνεια στο θεωρητικό έργο του ιστορικού Kenneth Frampton. Αρχικά, ο Frampton αντιλαμβάνεται τον Κριτικό Τοπικισμό μέσα από μια διπλή οπτική. Αφενός, αναδεικνύει την αντίσταση και την υπεράσπιση του τοπικισμού έναντι της απειλής της τεχνοκρατικής εξομοίωσης της αρχιτεκτονικής. Αφετέρου, ερμηνεύει τον τοπικισμό μέσα από τη φιλοσοφία του Heidegger και τη σύνδεση που διαμορφώνει ο φιλόσοφος μεταξύ της αυθεντικής κατοίκησης και της οργανικής σχέσης με τον τόπο, μέσω της διαδικασίας του "κτίζειν" και του "σκέπτεσθαι". Η φαινομενολογική προσέγγιση του τόπου προσφέρεται ως αντίδραση στην ανεπάρκεια του σύγχρονου ανθρώπου, που αντιμετωπίζει προβλήματα αστικής και περιβαλλοντικής φύσης λόγω της υπεροχής της τεχνολογίας. Ο Κριτικός Τοπικισμός επωφελείται από την πολυαισθητηρική προσέγγιση της φαινομενολογίας στην αρχιτεκτονική. Συνειδητοποιώντας ότι ένα κτίριο, όπως και το φυσικό περιβάλλον, δεν αντιλαμβάνεται μόνο οπτικά, δίνει έμφαση στη διέγερση και των υπόλοιπων αισθήσεων. Μια βασική προσέγγιση για την επίτευξη μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής είναι η χρήση του φωτός με διαφορετικές αποχρώσεις και τα παιχνίδια που δημιουργεί κατά τις διάφορες ώρες της ημέρας και τις διαφορετικές κλιματικές συνθήκες. Επιπλέον, η αίσθηση της θερμοκρασίας, οι οσμές, οι ήχοι και η χρήση ποικίλων υλικών προσφέρουν μια σειρά συναρπαστικών εμπειριών που κινητοποιούν το σύνολο των αισθήσεων του ανθρώπινου σώματος.

Δ.α.1) Τόπος ως συγκεκριμένο εδαφικό Τοπίο (ανάγλυφο, φως, ένταξη, έδαφος)

Η έννοια του "τοπικού" ερμηνεύεται ως ένας συγκεκριμένος γεωγραφικός τόπος. Οι αναφορές στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του τόπου, σαν γεωγραφικός και φυσικός χώρος, αποκαλύπτουν την ουσία του. Σύμφωνα με τον Gregotti, η ποιητική αλήθεια του τόπου αποτυπώνεται στην εδαφική παρέμβαση που αποκαλύπτει τη φύση μέσω της μετατροπής και της μέτρησής του (Gregotti, 2004:342). Σε αυτό το πλαίσιο, διερευνάται η ενσωμάτωση της έννοιας του "τοπικού" στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ή οι σχεδιαστικές προθέσεις των αρχιτεκτόνων που χρησιμοποιούν το τοπίο, την τοπογραφία και το έδαφος ως υλικό για την κατασκευή της αρχιτεκτονικής τους. Αυτό δημιουργεί τις "τόπο-μορφές" του Frampton, βασιζόμενες στις στενές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των νέων επεμβάσεων και του φυσικού περιβάλλοντος ως τοπίο, τοπογραφία και έδαφος.

Σε ανάλυση του φυσικού περιβάλλοντος και των χαρακτηριστικών του, διακρίνουμε τρεις βασικές κατηγορίες: το κλίμα, την έκταση και τα υλικά του. Το κλίμα διαμορφώνεται από το φως, τα καιρικά φαινόμενα και τις εποχιακές αλλαγές. Σύμφωνα με τον Πικιώνη, το κλίμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη γεωγραφική θέση ενός τόπου, καθώς επηρεάζεται από την τοπογραφία του. Η θέση αυτή καθορίζει τη σχέση μεταξύ του τόπου και του κλίματος, που υφίσταται μεταβολές κατά τις διάφορες εποχές, επηρεάζοντας τη σχέση του τόπου με τον ήλιο και, συνεπώς, το φως. Το φως, ως κύριος παράγοντας του κλίματος, παρουσιάζει διαφοροποιημένη ποιότητα και ένταση ανάλογα με τη γωνία της θέσης ενός τόπου ως προς τον ήλιο, επηρεάζοντας την ποιότητα της ατμόσφαιρας. Στο έργο του *Συναισθηματική Τοπογραφία* αναφέρει το εξής: «Για τη συναισθηματική μας φύση, η σύλληψη της "ύλης" δεν είναι ανεξάρτητη από τη θερμοκρασία και την κρása της ατμόσφαιρας, από την ένταση και την ποιότητα του φωτός. Έτσι, για να μιλήσω μόνο για "φυσικά" παραδείγματα. Ο χώρος είναι για το συναίσθημα μικρότερος στη ζέστη και μεγαλύτερος στο κρύο. Το βάρος της ύλης είναι μεγαλύτερο στη ζέστη. Το σχήμα οξύτερο στο κρύο.- η γεωμετρία του εδάφους ενός τόπου, του αιθέρος και του φωτός είναι στοιχεία ομόρρυθμα» (Πικιώνης, 1935) Στο πλαίσιο του φυσικού τοπίου, η παράμετρος της έκτασης αναδεικνύεται ως μία σημαντική χαρακτηριστική πτυχή του τόπου. Η ταυτότητα και οι εκφάνσεις του επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο διασποράς του. Επιπλέον, ομάδες περιοχών μπορούν να διαμορφωθούν μέσα σε αυτόν τον οριζόντιο χαρακτήρα, σχηματίζοντας υπο-τόπους, όπου η φύση του εδάφους και οι τοπογραφικές συνθήκες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο. Σύμφωνα με τον Norberg Schulz, στο έργο του *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture*, η τοπογραφία αναδεικνύει μια "ανάγλυφη επιφάνεια" του τόπου. Επιπλέον, στο έργο του *Συναισθηματική Τοπογραφία*, ο Πικιώνης εξετάζει τη γεωμετρία του τόπου, αναδεικνύοντας τις ιδιαίτερες τοπογραφικές συνθήκες ως αποτέλεσμα της δομής του ίδιου του τόπου. Συνεπώς, κάθε τόπος διαφοροποιείται ως προς τη φύση των υλικών που τον απαρτίζουν και τον τρόπο που διαμορφώθηκε, οδηγώντας σε μια ποικιλία διαμορφώσεων του τόπου ή ακόμα και στη δημιουργία υπο-τόπων.

Στο δοκίμιο *Χωρογραφίες*, ο Πεπονής εξετάζει τις διάφορες προσεγγίσεις και τις διαφορετικές ερμηνείες του τοπίου, αναλόγως με τη σχετική θέση του παρατηρητή σε σχέση με αυτό. Όπως αναφέρεται σε αυτό του το έργο η συνολική κατανόηση της έκτασης ενός τόπου και, κατά συνέπεια, της ατμόσφαιρας που αυτός εκπέμπει απαιτεί την ολοκλήρωση πολλαπλών διαφορετικών ερεθισμάτων κάθε φορά. Η εξοικείωση ή η ανοικείωση του περιηγητή με το τοπίο εξαρτάται από τους δυνητικά ατελείωτους τρόπους περιηγητικής προσέγγισης και παρατήρησης αυτού. Το σχήμα και το μέγεθος των πτυχών του καθορίζουν τη διαμόρφωση των μονοπατιών, τα οποία λειτουργούν ως βασικά εργαλεία κινήσεων και ως μέσα με τα οποία διεξάγονται όλες οι προαναφερθείσες διαδικασίες. Παρόλα αυτά, η σχέση αυτή εμφανίζεται αμφίρροπη, καθώς το ίδιο το τοπίο αποκτά τη δική του δομή μέσω των μονοπατιών. Με αυτόν τον τρόπο, οι κινήσεις και οι θεάσεις συμβάλλουν στην ανάγνωση του τοπίου και στη γεωγραφική του ενσωμάτωση. Είναι, επομένως, εμφανές ότι τα όρια ενός τόπου, που προκύπτουν από την εκάστοτε τοπογραφία του, περιλαμβάνουν πληθώρα νοημάτων τα οποία, είτε είναι όμοια είτε αντιθετικά, συντελούν στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του.

Ο Heidegger λέει: «το όριο δεν είναι εκεί όπου κάτι τελειώνει αλλά, όπως το αντιλήφθηκαν οι Έλληνες, το όριο είναι εκεί όπου κάτι αρχίζει την παρουσία του». Σύμφωνα με τον Norberg Schulz: «Τα όρια ενός τοπίου είναι δομικά παρόμοια, και αποτελούνται από έδαφος, ορίζοντα και ουρανό». Συνεπώς, η οριοθέτηση ενός τόπου, με τους τρόπους που αναλύθηκαν παραπάνω, συμβάλλει στην αναγνώριση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του και στη μοναδική σύνθεσή τους ανάλογα με την περιοχή. Τα περιγράμματα, το ανάγλυφο αποτελούν ουσιώδεις στοιχεία στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας ενός τόπου και στον καθοριστικό

προσδιορισμό των ειδικών του χαρακτηριστικών. Αυτά τα χαρακτηριστικά αποτυπώνονται στη μορφή του τόπου και προσδιορίζουν τις συγκεκριμένες λειτουργίες που ενσωματώνονται σε αυτόν. Σε αντίστοιχη βάση, η συνολική μορφολογία του τόπου χαρακτηρίζεται από το σύνολο των περιγραμμάτων της. Τέλος, αυτά τα περιγράμματα είναι συχνά αναφερόμενα είτε στην ολοκληρωμένη εικόνα ενός τόπου είτε σε μικρότερη κλίμακα υπο-τοπίων, που εντάσσονται στον ευρύτερο χώρο του τοπίου.

Στην τελική ανάλυση, τα στοιχεία ενός φυσικού τοπίου αποτελούνται από μια ποικιλία υλικών, όπως το χώμα, η πέτρα, η άμμος, το νερό, καθώς και η βλάστηση, τα οποία συντελούν στην διαμόρφωση του ανάγλυφου του τοπίου. Η γνωριμία του ανθρώπου με τα υλικά του εδάφους επιφέρει δύο σημαντικές διαδικασίες: την ανακάλυψη των ιδιοτήτων τους και τον τρόπο αξιοποίησής τους για τις δικές του ανάγκες. Το περιβάλλον γίνεται, έτσι, η πηγή έμπνευσης για τον άνθρωπο, η οποία ενεργοποιεί μια νοητική διαδικασία σύλληψης και την υλοποίηση ιδεών μέσω της εργασίας του. Η εν λόγω διαδικασία οδηγεί στη δημιουργία αρχιτεκτονικών δημιουργημάτων, συνθέτοντας μέσα από την ύλη την κατοικία του. Σύμφωνα με τον Heidegger, ο άνθρωπος ζει "επάνω στη γη" και "υπό τον ουρανό", όπου γη είναι τα υλικά και ο ουρανός το κλίμα. Η γη παρέχει τα υλικά και το υπόβαθρο, ενώ ο ουρανός επηρεάζει την επιλογή και την επεξεργασία τους. Με αυτήν τη διαδικασία, ο άνθρωπος ενσωματώνει τη φύση στη ζωή του, επιλέγοντας τα υλικά και αξιοποιώντας τα σύμφωνα με τις ανάγκες και το κλίμα του περιβάλλοντος.

Δ.α.2) Τόπος ως συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο (τεκτονικότητα, τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά)

Η ουσιολογική προσέγγιση της φύσης, ενώ αναδεικνύει το μεγαλείο της και τη γοητεία της, αντιμετωπίζει την αδυναμία να περιγράψει απόλυτα την έννοιά της. Αυτό συμβαίνει διότι η φύση ορίζεται ως μία μεταφυσική, εξωανθρώπινη έννοια, η οποία δεν μπορεί να ερμηνευθεί με ορθολογικούς όρους. Εδώ εμπλέκεται η κονστρουκτιβιστική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία, «κάθε ουσία, κάθε αλήθεια ή αντίληψη της πραγματικότητας είναι μια κοινωνική κατασκευή» (Σταυρακάκης, 1996, 141). Αυτό σημαίνει ότι όλες οι υπάρχουσες δομές δεν είναι αυθύπαρκτες και δεν έχουν ίδια αξία, αλλά αποτελούν κατασκευάσματα του πεδίου του λόγου, εξάγοντας την αξία τους από τον τρόπο με τον οποίο τις ερμηνεύει ο πολιτισμός. Ο ανθρώπινος νους αναζητά μέσα στη φύση την πολιτισμική απόδοση της νοητής του κατανόησης, με το φαινόμενο του αρχικού ερεθίσματος να αποτελεί μόνο το κίνητρο για την περαιτέρω ενσωμάτωση της εικόνας στο πολιτισμικό υπόβαθρο του ατόμου, με σκοπό την παραγωγή συμπερασμάτων. Επομένως, η φύση ως αρχική ιερή ουσία, εάν υπάρχει, δεν έχει κανένα νόημα για τον άνθρωπο, καθώς δρα ανεξάρτητα από αυτόν. Η φύση αποκτά νόημα μόνο τη στιγμή που ο άνθρωπος βρίσκεται σε θέση να την επεξεργαστεί, αρχικά μέσα στο μυαλό του και έπειτα στην υλική της διάσταση. Ο παράγοντας του πολιτισμού που εισάγει η κονστρουκτιβιστική θεωρία ως μέσο για την κατανόηση και τη διαμόρφωση της έννοιας της φύσης, αποτελεί στοιχείο που επηρεάζεται από αυτήν και επηρεάζει αυτήν, αποτρέποντάς την από τη διατήρηση της πρώτης, ανέγγιχτης, ενότητάς της, αλλά ταυτόχρονα συμπληρώνοντας την με την ανθρώπινη κατασκευή.

Ο χρήστης αναμένεται να αλληλεπιδρά με το περιβάλλον ως ένα ενεργό και αυτόνομο ον, παράλληλα ως αναπόσπαστο, συμπορευόμενο μέρος του. Το περιβάλλον, από την άλλη, λόγω της διαρκούς του εξέλιξης, προσαρμόζεται αργά στις τεχνητές κατασκευές και στις ανάγκες της κοινωνίας. Η κατανόηση του τοπίου επικεντρώνεται στην εξέταση της αμφίδρομης αυτής σχέσης μεταξύ του τόπου και του υποκειμένου που το αντιλαμβάνεται. Η βασική έννοια του τοπίου έχει να κάνει με την φύση του, η οποία εξαρτάται από το υποκείμενο που το αντιμετωπίζει ή ενεργεί μέσα σε αυτό, και, επομένως, δεν αποτελεί μία προκαθορισμένη και αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, αλλά μία συνεχώς εξελισσόμενη πραγματικότητα, επηρεαζόμενη από τις αφηρημένες και υλικές παρεμβάσεις των υποκειμένων. Για αυτό το λόγο, το τοπίο γίνεται αντιληπτό ως ένας αναμορφωμένος χώρος, στον οποίο καταγράφονται οι πληροφορίες που διαπραγματεύονται τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του κάθε τόπου, και όχι ως ασταθής επιφάνεια που καθορίζεται αποκλειστικά από φυσικούς νόμους και φυσικές κατασκευές.

Η φαινομενολογία προσεγγίζει την έννοια του τόπου με τη φράση «επιστροφή στα πράγματα». Για τον Peter Zumthor και τον Steven Holl, ο τόπος αντιπροσωπεύει πολύ περισσότερα από μια απλή γεωγραφική θέση ή ένα απλό θεμέλιο. Αντιθέτως, αποτελεί ένα σύνθετο μοναδικό συνδυασμό φυσικών στοιχείων, φωτός, υλικών, θέας, καιρικών συνθηκών, καθώς και ιστορίας και μνήμης, που επηρεάζει τον ανθρώπινο πολιτισμό και τη διαδικασία σχεδιασμού. Για τον Zumthor, ο τόπος κατασκευής του έργου συνδέεται άρρηκτα με τα υλικά και την ποιότητα του κτηρίου. Όπως αναφέρει στο βιβλίο του *Thinking Architecture*, «όταν σχεδιάζω κάτι σε ένα τοπίο, είναι πολύ σημαντικό για μένα τα υλικά του κτηρίου να ταιριάζουν με την ιστορική διαδικασία ωρίμανσης του τόπου. Η φυσική ουσία αυτού που κατασκευάζεται οφείλει να ακολουθεί την φυσική ουσία της περιοχής» (Zumthor, 2010:17). Ο Steven Holl συμμερίζεται την ίδια άποψη με τον Peter Zumthor όσον αφορά την αρχιτεκτονική. Κάθε πρόκληση στον χώρο της αρχιτεκτονικής είναι μοναδική, καθώς, όπως αναφέρει, «η καθεμία έχει τη δική της συγκεκριμένη περιοχή και κατάσταση ή πρόγραμμα και για την καθεμία απαιτείται ένα διαφορετικό οργανωτικό σχέδιο» (Holl, 2006:119). Ο Holl δεν επιδιώκει να επιβάλλει ένα συγκεκριμένο στυλ στο έργο του. Αντίθετα, κάθε περιβάλλον και κάθε τοποθεσία όπου αναδύεται ένα κτίριο αποτελεί την αφετηρία για μια μοναδική αρχιτεκτονική ιδέα. Ο τόπος κατασκευής του έργου και το τοπίο, αποτελούν θεμελιώδεις παράγοντες στον σχεδιασμό. Ο περιβάλλοντας χώρος αναδεικνύεται ως το φυσικό μέρος εντός του κτηρίου, το φυσικό και μεταφυσικό θεμέλιο της δημιουργίας, και αποτελεί το σημείο εκκίνησης για κάθε σχεδιαστική επιθυμία. Όπως υποστηρίζει και ο Christian- Norberg Schultz «να κατασκευάζεις ατμόσφαιρα σημαίνει να λαμβάνεις υπόψη τις ανθρώπινες αισθήσεις και να ανταποκρίνεσαι στο κάλεσμα του τόπου».

Όπως προκύπτει και από τα προηγούμενα, η μορφή, τα υλικά, η ιστορία και οι μνήμες του τόπου αποτελούν ένα αναπόσπαστο σύνολο συνδεδεμένο και αλληλοεξαρτώμενο. Ο τόπος κατασκευής ενός κτηρίου συνδέεται όχι μόνο με τα υλικά και τον φωτισμό, αλλά και με τον χρόνο και τη μνήμη. Αυτό δεν αναφέρεται μόνο στην έννοια της καταγεγραμμένης ιστορίας, αλλά στο σύνολο των στοιχείων που απαρτίζουν τον τόπο. Ο Peter Zumthor εκφράζει τη μεγαλύτερη επιθυμία του να δημιουργεί κτήρια που θα εξελίσσονται φυσικά με την πάροδο του χρόνου και θα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της μορφής και της ιστορίας του χώρου, κτήρια που θα εγκαθιδρύουν έναν ουσιαστικό διάλογο με την υφιστάμενη κατάσταση. Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνο αναδεικνύεται η σημασία της μνήμης του τόπου, αλλά προβάλλεται και ως η απαραίτητη βάση για τη δημιουργία κάθε αρχιτεκτονικής παρέμβασης.

Ο Pallasmaa αναφέρει στο *Architecture of the seven senses* ότι «η πατίνα της φθοράς προσθέτει την πολύτιμη εμπειρία του χρόνου» (Pallasmaa, 2006:29). Το κτήριο πρέπει να διαθέτει την ικανότητα να ενσωματώνει τα ίχνη του χρόνου, καθώς η αρχιτεκτονική αναπτύσσεται σε αλληλεπίδραση με τη ζωή. Ο Peter Zumthor εκφράζει την πεποίθηση ότι «το κτήριο θα πρέπει να είναι αρκετά ευαίσθητοποιημένο ώστε να μπορεί να συνάψει την ποιότητα που μαρτυρεί το πέρασμα του χρόνου και της ζωής που φιλοξένησε» (Holl, 2006:21). Στη συνέχεια προσθέτει ότι «Η αρχιτεκτονική έχει το δικό της βασίλειο, μια ιδιαίτερη σχέση με τη ζωή. Δεν τη σκέφτομαι αρχικά σαν μήνυμα ή σαν σύμβολο, αλλά ως πλαίσιο και φόντο για τη ζωή».

Εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη επηρεάζει τη σχεδιαστική διαδικασία, είναι αναγκαίο να εστιάσουμε στα εσωτερικά στοιχεία που αποτελούν τις επιθυμίες και την αντίληψη του αρχιτέκτονα, ως πνευματικού όντος, στις προσωπικές του αναμνήσεις. Είναι γεγονός ότι οι αναμνήσεις και οι εμπειρίες μας διαμορφώνουν τον τρόπο σκέψης και δράσης μας, και συνεπώς, επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο ένας αρχιτέκτονας σχεδιάζει. Ακόμη και αν δεν το αντιλαμβανόμαστε, αντλούμε έμπνευση και δύναμη από την ατμόσφαιρα των αντικειμένων και του περιβάλλοντος με τα οποία ερχόμαστε σε επαφή. Παρά την εξέλιξη της τεχνολογίας και της διαδικτυακής επικοινωνίας, η εικόνα παραμένει ένα εργαλείο που περιορίζεται στην όραση, και ενδεχομένως να μην μεταφέρει πλήρως την ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος που παρουσιάζει. Επιπλέον, η εντύπωση που δημιουργείται από ένα έργο, είτε είναι κτίριο είτε αντικείμενο, διαφέρει συχνά από την πραγματική εμπειρία που αποκτά κάποιος όταν βρίσκεται αντιμέτωπος και σε σχέση με αυτό.

Δ.β) Συνθετικά χαρακτηριστικά (φως, υλικότητα, ατμόσφαιρα, οικειότητα σωματικότητα, τεκτονικότητα, κλίμακα)

ΦΩΣ

«Κλείνουμε τα μάτια μας, τις στιγμές που σκεφτόμαστε κάτι έντονα, όταν ονειρευόμαστε, όταν ερχόμαστε κοντά με τους αγαπημένους μας ανθρώπους, κάποιες φορές, ακόμη και όταν ακούμε μουσική. Οι σκιές και το σκοτάδι αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της αισθητηριακής μας αντίληψης, καθώς συρρικνώνουν την καθαρότητα της όρασης, δίνουν μία ασάφεια στις διαστάσεις και στις μορφές και ενεργοποιούν την περιφερειακή όραση και την απτική ικανότητα. Πόσο πιο μυστήριος αλλά συνάμα πιο ελκυστικός μοιάζει ο δρόμος μιας παλαιάς πόλης με τα εναλλασσόμενα φωτεινά και σκοτεινά σημεία, σε σχέση με ένα τυπικό δρόμο ομοιόμορφα φωτισμένο;» (Pallasmaa, 2005:28-29). «Η κίνηση μπορεί να ενθαρρυνθεί από το φως. Τείνουμε να ακολουθούμε το φως. Το φως μπορεί να μας δελεάσει σε ένα μονοπάτι μέσα απ' τα δέντρα προς τα ανοιχτά χωράφια, στην άκρη ενός τούνελ. Τα φωτεινότερα πράγματα ή σημεία μας ελκύουν περισσότερο» (Millet, 1996:118).

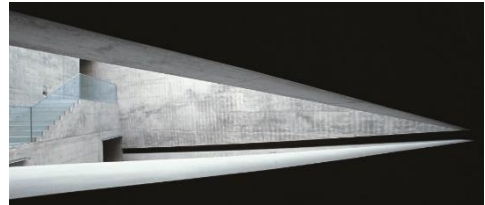
Το φως αναδεικνύεται ως βασικό στοιχείο της οπτικής διαδικασίας, διακρίνοντάς το σε μια συνεχή μεταβαλλόμενη κατάσταση, ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία της αρχιτεκτονικής μπορούν να προσδιοριστούν με ακρίβεια. Ο αρχιτέκτονας διαθέτει τη δυνατότητα να καθορίσει τις διαστάσεις των πλήρων και των κενών, να προσδιορίσει τον προσανατολισμό του κτιρίου, καθώς και να επιλέξει τα υλικά και τις διαδικασίες επεξεργασίας τους. Παρ' όλα αυτά, η ένταση, το χρώμα και η κατεύθυνση του ηλιακού φωτός αναδεικνύονται ως προβλέψιμα στοιχεία και η διαχείρισή τους από τον αρχιτέκτονα παραμένει περιορισμένη σε ένα βαθμό. Το φως αποτελεί την αναγκαία προϋπόθεση για τον άνθρωπο, επιτρέποντας την αντίληψη του χώρου και της κίνησης. Σύμφωνα με τη θεωρία της Gestalt, όπως και σε άλλες περιπτώσεις, η αντίληψη του φωτισμού σε έναν χώρο προκύπτει από την τάση προς απλούστερη δομή. Το φως καθορίζει τον χώρο, αναδεικνύει τα χρώματα, αποκαλύπτει τις περίπλοκες λεπτομέρειες της υφής και της μορφής, και έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει δραματικά την "ατμόσφαιρα" κάθε εσωτερικού ή εξωτερικού χώρου. Διαφορετικά είδη φωτός επιφέρουν διαφορετικές αντιλήψεις και αντιδράσεις από τον άνθρωπο. Η ποσότητα του φωτός στον χώρο ή η απουσία του καθορίζουν τη σημασία, τη χρήση και το χαρακτήρα του χώρου. Οι εναλλαγές μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών σημείων ενισχύουν τις αισθήσεις του επισκέπτη-χρήστη και εμπλουτίζουν την αρχιτεκτονική εμπειρία του. Η ποιότητα του φωτός, είτε φυσική είτε τεχνητή, έχει σημαντική επίδραση στη διάθεση και στην "ατμόσφαιρα" που δημιουργείται, επηρεάζοντας τα ανθρώπινα συναισθήματα. Μπορεί να προκαλέσει ευφορία ή μελαγχολία, να φοβίσει ή να ενισχύσει αισθήματα ασφάλειας. Το φως, εκτός από την έννοια του ορατού φυσικού φωτός, χρησιμοποιείται επίσης για την απόδοση νοημάτων και αποτελεί φορέα πνευματικότητας, ιερότητας, αλλά και δύναμης με στόχο τη θρησκευτική εμπειρία. Ερμηνεύεται ως κάτι θεικό, αόρατο και άπιαστο σε πολλές διαφορετικές θρησκείες. Παρά το γεγονός ότι το θεικό και το ορατό φως δεν συνιστούν ένα και το αυτό, πολλοί αρχιτέκτονες χρησιμοποιούν το φυσικό φως με διάφορες τεχνικές σε ιερούς χώρους. Ο σκοπός αυτής της πρακτικής είναι να δημιουργήσουν μια εντελώς διαφορετική "ατμόσφαιρα", η οποία εγείρει δέος και σεβασμό, καθώς και άλλα συναισθήματα που είναι ουσιώδη για την εμπειρία του κάθε πιστού μέσα σε έναν ναό.

«Το φως των πραγμάτων» εξετάζει τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ φωτός και σκιάς μέσω της ανακλαστικότητας και της υφής των επιφανειών, επαναφέροντας έτσι το ζήτημα της υλικότητας στο προσκήνιο. Το κτήριο σχεδιάζεται ως "μια αγνή μάζα σκιάς", ενώ στη συνέχεια εισάγεται το φως με τρόπο που φαίνεται να διεισδύει στο σκοτάδι. Ο μυστηριακός χαρακτήρας του φυσικού φωτισμού αποπνέει μια πνευματικότητα που υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνάμεις, αναφέροντας σε υπαρξιακούς προβληματισμούς που συνδέονται με τις ιδέες του Heidegger (Pallasmaa, 2006:46).

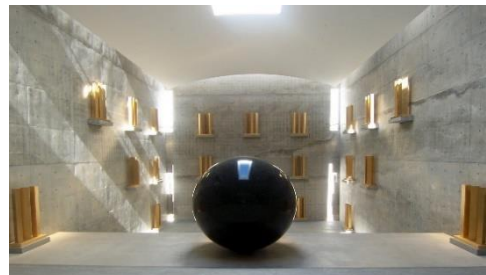
Ένα από τα συνθετικά μέσα που χρησιμοποιεί ο αρχιτέκτονας για να ρυθμίσει το φως είναι το "άνοιγμα". Αυτό αντιπροσωπεύει το διακριτικό σύνδεσμο ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους: τον εσωτερικό και τον εξωτερικό, τον ιδιωτικό και το δημόσιο, τη σκιά και το φως. Αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως τα παράθυρα δεν πρέπει να είναι τυχαία τοποθετημένα. Τόσο η θέση όσο και το μέγεθός τους πρέπει να εξυπηρετούν πραγματικές ανάγκες. Το μέγεθος ενός παραθύρου καθορίζει την ποσότητα του φωτός που εισέρχεται σε ένα δωμάτιο. Ενδεχομένως η θέση και ο προσανατολισμός τους να έχουν περισσότερη σημασία

από το μέγεθός τους, καθώς επηρεάζουν την ποιότητα του φωτός που δέχεται ένα δωμάτιο. Επιπλέον, τα ανοίγματα επηρεάζουν την ποιότητα του φωτισμού ενός χώρου ανάλογα με το σχήμα και τη μορφή τους, καθώς αντανakλώνται μέσα σε αυτόν, δημιουργώντας σχήματα και διαιρώντας τον σε επιφάνειες στο εσωτερικό του. Επομένως, πολλοί αρχιτέκτονες επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν το φως ως ένα κύριο στοιχείο στη σύνθεσή τους, διαχειριζοντάς το με σκοπό τη δημιουργία συγκεκριμένων "ατμοσφαιρών" και επηρεάζοντας ουσιαστικά την βιωματική εμπειρία του χρήστη.

Το Chichu Art Museum, του Tadao Ando, χτίστηκε ως ένα σκηνικό για τη ζωγραφική του Μονέ. Το φυσικό φως εισέρχεται στον χώρο μέσω διαφόρων ανοιγμάτων στην οροφή, δημιουργώντας εντυπωσιακά εφέ φωτισμού που μεταβάλλονται δυναμικά κατά τη διάρκεια της ημέρας. Ο Ando επιδιώκει να "αγγίξει" τον επισκέπτη με το φυσικό φως και τον τρόπο που αυτό εισέρχεται στον χώρο, προκειμένου να τον προκαλέσει και να διεγείρει τις αισθήσεις του. Ο ομοιόμορφος και απαλός φυσικός φωτισμός προκαλεί συναισθήματα περισυλλογής και ταυτόχρονα εμπνέει ηρεμία. Επιπλέον, το λοξό άνοιγμα που κατασκευάζει στον διάδρομο δημιουργεί μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα, προσδίδοντας έναν αέρα μυστηρίου στο περιβάλλον. Όλα αυτά αποδεικνύουν ότι ο Ando έχει την ικανότητα να αντιλαμβάνεται το φως και τη σκιά με τον τρόπο που ο Μονέ τα ενσωματώνει στα έργα του.

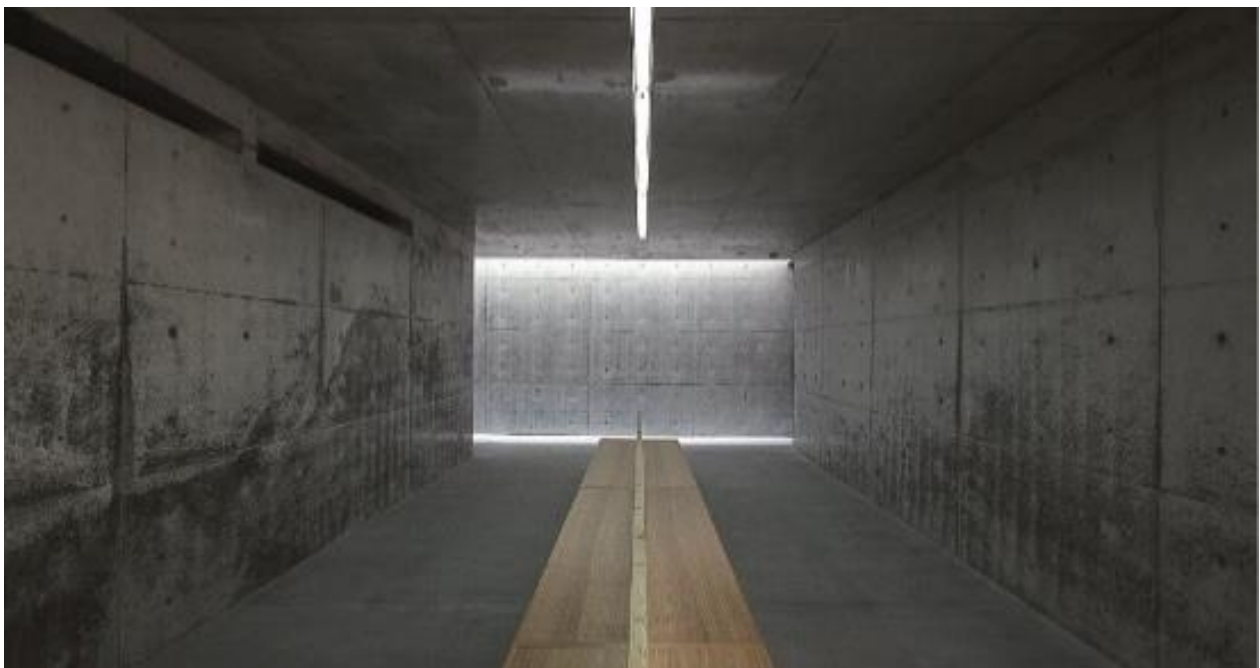


Εικόνα 33: από το Chichu Art Museum του Tadao Ando



Εικόνα 34: από το εσωτερικό του Chichu Art Museum

Τα φώτα και οι σκιές που εμφανίζονται κατά διαστήματα τοποθετούνται με σκοπό να καθοδηγήσουν τους ανθρώπους που εισέρχονται στο κτήριο μέσα σε ένα λαβύρινθο που μοιάζει με χώρο, δημιουργώντας μια ξεχωριστή εμπειρία για τους επισκέπτες όσον αφορά τις εικονικές και πραγματικές μεταβολές στον χώρο. Σε ορισμένα σημεία, ο Ando εναλλάσσει το φυσικό φωτισμό με τον τεχνητό, δημιουργώντας διαδρόμους και πορείες που οδηγούν τους επισκέπτες μέσα σε υπόγειους και ανοιχτούς, σκοτεινούς και φωτεινούς χώρους. Ταυτόχρονα, δημιουργούνται χώροι με διαφορετικές εντάσεις και ποικίλες διαχειρίσεις του φωτός. Με αυτήν την προσέγγιση, ο Ando επιδιώκει να ενισχύσει την εκτίμηση του επισκέπτη για αυτές τις αλλαγές και να αφυπνίσει τις αισθήσεις του μέσα στο κτήριο.

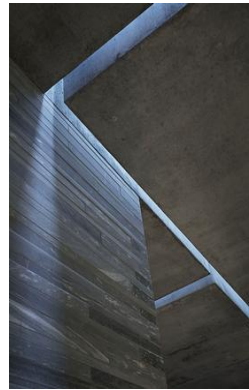


Εικόνα 35: από το εσωτερικό του Chichu Art Museum

Ακόμη στο Therme Vals του Peter Zumthor υπάρχει μια υπαινικτική διαχείριση του φωτός. Παρότι πρόκειται για ένα κτίριο με σημαντικό μέγεθος, τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν είναι περιορισμένα σε τρία βασικά: πέτρα, νερό και φως. Οι τοίχοι δημιουργήθηκαν από ποικίλες ακολουθίες στρώσεων πέτρας, με μεταβαλλόμενο πάχος και μήκος. Αντίστοιχη τεχνική παρατηρείται στο πάτωμα, τις οροφές και τις σκάλες. Η στήριξη του κτιρίου πραγματοποιείται μέσω πυλώνων, κάθε ένας αποτελούμενος από ξεχωριστή πλάκα δαπέδου και πλάκα οροφής. Η πέτρινη πλάκα οροφής τοποθετείται συννευθιακά προς τον πυλώνα στη μία πλευρά, ενώ οι υπόλοιπες πλευρές εφαρμόζουν ασύμμετρα σε αυτήν. Παρά ταύτα, η αιωρούμενη πλάκα οροφής πάνω από την εσωτερική πισίνα, αντίθετα προς τις υπόλοιπες, στηρίζεται μόνο στις γειτονικές πλάκες οροφής και όχι σε κάποιον πυλώνα. Αυτή η διάταξη δημιουργεί κενά μεταξύ των πλακών, επιτρέποντας στο φως να διεισδύσει στο εσωτερικό του κτιρίου (Hauser, 2007).

Το φως διαχέεται στο εσωτερικό προσεκτικά από επιλεγμένα σημεία, φωτίζοντας την πέτρα και το νερό, και ενίοτε αναδύεται ως καθρέφτης ή ως συμπαγής μάζα, δημιουργώντας ένα μοναδικό ατμοσφαιρικό περιβάλλον. Για να επιτευχθεί η κατάλληλη ισορροπία, ο αρχιτέκτονας παρατηρεί προσεκτικά τη σύνθεση και την αλληλεπίδραση του φωτός με τα υλικά και τις επιφάνειες του κτιρίου.

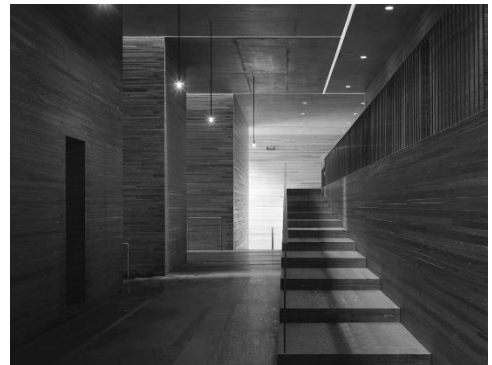
Με την ενσωμάτωση του φυσικού φωτός στο εσωτερικό των λουτρών, ο Zumthor επιτυγχάνει την ανάδειξη των ακμών του κτιρίου, αναδεικνύοντας τις ατέλειες της πέτρας. Παράλληλα, δημιουργεί ποικίλες εμπειρίες που διαφέρουν ανάλογα με την ώρα και την εποχή. Οι ρωγμές αυτές μειώνουν τον επιβλητικό χαρακτήρα της μονολιθικής οροφής, δημιουργώντας την αίσθηση ότι αιωρείται στον χώρο. Για να πετύχει αυτή την ατμόσφαιρα, τονίζει τη σχέση μεταξύ πλάκας οροφής και πυλώνων. Το φως διαπερνά τις ενώσεις, φωτίζοντας με διαφορετικές γωνίες τον τοίχο και το πάτωμα κατά τη διάρκεια της ημέρας (Hauser, 2007).



Εικόνα 36: Οροφή του Therme Vals



Εικόνα 37: Εσωτερικό του Therme Vals



Εικόνα 38: Εσωτερικό του Therme Vals

ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ -ΤΕΚΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ-ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ-ΡΥΘΜΟΣ

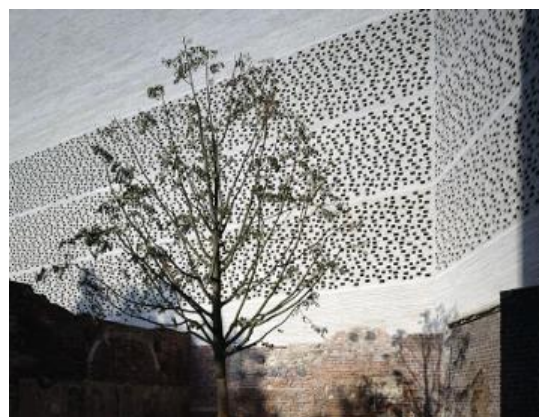
Η υλικότητα και η μορφή, παρουσιάζουν στενή σχέση μεταξύ τους στην διάρκεια της αρχιτεκτονικής διαδικασίας. Η μορφή αντιπροσωπεύει το σώμα της ύλης και αποτελεί αποτέλεσμα της επεξεργασίας και της διαχείρισης των υλικών που διατίθενται (Pellegrino; Τσουκαλά, 2006). Εμπεριέχει την ιδέα της κατοχής και της εξωτερικής αντιληπτικότητας, προβάλλοντας μια χρήση των υλικών που διαμορφώνει τον χώρο. Η επιλογή υλικών επηρεάζει σημαντικά τη μορφή και, συνεπώς, την αντίληψη του παρατηρητή. Τα υλικά θεωρούνται ως μια προέκταση του σώματος και της φύσης τους, διαθέτοντας ιδιαίτερη προσωπικότητα. Ένας αρχιτέκτονας δεν μπορεί να αγνοήσει τη σημασία των υλικών, καθώς αποτελούν τον κρίσιμο σύνδεσμο μεταξύ των ιδεών και της πρακτικής εφαρμογής. Ακόμη, τα υλικά ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της κατασκευής, προσδίδοντας δομική στήριξη, ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνουν και εκφράζουν την αισθητική αντίληψη του δημιουργού (Schropfer Carpenter, 2011). Ο Peter Zumthor, στο έργο του *Atmospheres, Architectural Environments – Surrounding Objects*, προβαίνει σε εμπεριστατωμένη ανάλυση σχετικά με τη σπουδαιότητα των υλικών στη δημιουργία της ατμόσφαιρας. Για τον Zumthor (Zumthor, 2006:25), τα υλικά δεν αποτελούν απλώς ένα ακόμα εργαλείο στο επιχείρημα δημιουργίας ενός κατάλληλου περιβάλλοντος, αλλά αντιπροσωπεύουν τη γενεσιουργό δύναμή του. Η ουσία ολόκληρης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας του καταλήγει στην επιλογή, τον

συνδυασμό και την επεξεργασία των υλικών από τον αρχιτέκτονα, προκειμένου να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα: χώρους με ατμόσφαιρα που προκαλούν συναισθήματα στον παρατηρητή.

Το δέρμα αντιπροσωπεύει το υλικό στρώμα όπου συναντώνται η ψυχή και ο κόσμος. Η υλικότητά του ανταποκρίνεται στην αίσθηση της αφής. Σύμφωνα με τον Heidegger, τα χέρια εκτός από το ότι είναι τα μάτια του γλύπτη, λειτουργούν επίσης ως όργανα για τη σκέψη. Το δέρμα μας ανιχνεύει την υφή, το βάρος, την πυκνότητα και τη θερμοκρασία των υλικών. (Pallasmaa, 2005). Τα φυσικά υλικά, όπως το ξύλο, το τούβλο και η πέτρα, δηλώνουν την ηλικία, την ιστορία και την προέλευση ενός κτηρίου, καθώς επιδεικνύουν τα ίχνη της ανθρώπινης χρήσης. Παρέχουν στον άνθρωπο τη δυνατότητα να τα αγγίξει, να ανακαλύψει την υφή τους και να εξερευνήσει την ιστορία τους. Όπως δηλώνει ο Peter Zumthor, ένα κτήριο θα πρέπει να είναι ικανό να απορροφήσει τα ίχνη της ανθρώπινης ζωής, προκειμένου να προκαλέσει συναισθηματική αντίδραση στους επισκέπτες του. Συνεπώς, η αρχιτεκτονική αναδεικνύεται μέσω της υλικότητας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παρουσία των υλικών και η έντονη υφή τους θα συνεχίσουν να αποτελούν κεντρικό στοιχείο στο αρχιτεκτονικό αφήγημα, εμπλουτίζοντας την εμπειρία με τις πολλαπλές δυνατότητες μετασχηματισμού που προσφέρουν. Η αισθητική των υλικών είναι εμφανής. Πώς νιώθει κανείς όταν αγγίζει έναν τοίχο από ξύλο, μπετόν ή πέτρα; Ποια είναι η αίσθηση αυτής της επαφής; Είναι μαλακό, σκληρό, εύκαμπτο, κρύο, ζεστό, λείο ή τραχύ; Ποια συναισθήματα προκαλεί αυτή η αίσθηση; Και το σημαντικότερο, πόσες αισθήσεις ενεργοποιεί ένα μόνο υλικό; Αφή, όραση, οσφρητική αίσθηση. Ίσως ακόμα να ξυπνά μνήμες. Συνεπώς, δεν είναι δυνατόν να μην αντιμετωπιστεί η υλικότητα ως ένας από τους πρωταγωνιστικούς παράγοντες στη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής "ατμόσφαιρας".

Συνθετική αρχή του φαινομενολογικού σχεδιασμού, είναι και ο ρυθμός, ο οποίος αποτυπώνεται μέσα από επαναλαμβανόμενα μοτίβα που δημιουργούν αίσθηση κίνησης εντός του περιβάλλοντος χώρου. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού προτείνονται συγκεκριμένες τεχνικές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν. Αρχικά, η επανάληψη ενός μοτίβου, ενός χρώματος ή μιας υφής εντός του χώρου, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας ρυθμός που προσφέρει οπτική εναλλαγή. Στη συνέχεια, η πρόοδος όπου στο πλαίσιο αυτής της τεχνικής, συναντάται η μεταβολή ενός στοιχείου, αυξάνοντας ή μειώνοντας μία από τις ιδιότητές του, με σκοπό τη δημιουργία μιας ομαλής μετάβασης από το ένα επίπεδο στο άλλο. Άλλη τεχνική είναι η προοδευτική αντίθεση και σε αυτή την προσέγγιση, χρησιμοποιούνται δύο διαφορετικά στοιχεία προκειμένου να δημιουργηθεί ένας ρυθμός. Η αντίθεση επιτυγχάνεται μέσω της αντιπαράθεσης μοτίβων και σχημάτων. Τέλος, η αντιληπτική μετάβαση κατά την οποία, ο ρυθμός καθοδηγεί το βλέμμα μέσα από μια σειρά σημείων στον χώρο, δημιουργώντας μια αίσθηση κίνησης ή μεταφοράς από ένα σημείο σε άλλο.

Το Μουσείο Kolumba βρίσκεται στην Κολωνία, στη Γερμανία, μία πόλη που υπέστη σοβαρές καταστροφές κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Το μουσείο κτίστηκε επάνω στα ερείπια του γοτθικού ναού St. Kolumba, από όπου προέρχεται και το όνομά του. Ο ναός καταστράφηκε στα τέλη του 1945 κατά τους βομβαρδισμούς, και τα ερείπια του αποτελούν μνήμες του πολέμου. Με σεβασμό προς την ιστορία και την πνευματική κληρονομιά της περιοχής, ο σχεδιασμός του Peter Zumthor αναδύεται με αίσθηση λεπτομέρειας από τα ερείπια της εκκλησίας, διατηρώντας την αυθεντικότητα και τη σημασία τους. Κατορθώνει μια εντυπωσιακή ενοποίηση των ερειπίων με μια σύγχρονη, απλή και λιτή αρχιτεκτονική προσέγγιση.



Εικόνα 39: Το εξωτερικό κέλυφος του Kolumba Museum

Με ακρίβεια και σταθερή επίγνωση της χρήσης υλικών, κυρίως των τεχνικών λεπτομερειών, ο Peter Zumthor επιλέγει το γκρι τούβλο ως το κύριο υλικό για την ανασύνθεση των ερειπίων στην περιοχή. Αυτό το ειδικά χειροποίητο επεξεργασμένο με κάρβουνο τούβλο, επιλέγεται για το ζεστό του χρώμα, επιτυγχάνοντας την εναρμόνιση με τα παλαιά ερείπια. Παρά την εμφανή διαφοροποίηση μεταξύ του παλαιού και του νέου υλικού, η υφή του νέου τούβλου συνυπάρχει αρμονικά με τα ερείπια, επιτυγχάνοντας μια σημαντική ενσωμάτωση του παλαιού στη νέα δομή. Η νέα διάτρητη όψη του μουσείου φωτίζει τα απομεινάρια της εκκλησίας, προσφέροντας μια νέα και ιδιαίτερη αισθητική στο σύγχρονο μουσείο. Ο Zumthor επιλέγει συγκεκριμένα σημεία στην όψη του κτιρίου για να τοποθετήσει το διάτρητο τούβλο, επιτρέποντας τη διάχυση του φυσικού φωτός στον εσωτερικό χώρο και την απαλή φωτεινότητα στα ερείπια του ναού. Ενώ οι εποχές προχωρούν και το φως μεταβάλλεται, εντός του χώρου δημιουργείται μια ήρεμη και συνεχώς μεταβαλλόμενη ατμόσφαιρα, με τα αρχαία ερείπια της γοτθικής εκκλησίας να έχουν κεντρικό ρόλο.



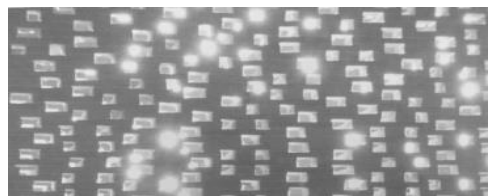
Εικόνα 40: Kolumba Museum εκκλησία τώρα/τότε



Εικόνα 41: Kolumba Museum έμφαση στην υλικότητα του δαπέδου και ο αντικατοπτρισμός της πόλης



Εικόνα 42: μοντέλα μακέτας για το εξωτερικό κέλυφος του Kolumba Museum



Εικόνα 43: μεγαλύτερο μοντέλο μακέτας για το εξωτερικό κέλυφος του Kolumba Museum στο φυσικό φως

Η όλη θεατρικότητα και η ατμόσφαιρα που επιδιώκει ο αρχιτέκτονας μέσω του σχεδιασμού του εντυπωσιάζει και πετυχαίνεται με διακριτικούς χειρισμούς, χωρίς να επιβάλλεται ή να παρεμβαίνει στον μνημειακό χώρο. Με βάση αυτά, δηλαδή τη μορφή, το υλικό και τον φωτισμό, ο αρχιτέκτονας κατάφερε να προσδώσει στο μουσείο μια αίσθηση ηρεμίας και μια ατμόσφαιρα πνευματικότητας, απομονώνοντας τον επισκέπτη από τη φασαρία της πόλης. Η επιλογή υλικών σε αυτό το έργο διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον συνολικό σχεδιασμό του μουσείου, αποδεικνύοντας την επιμονή του αρχιτέκτονα να αναζητά το κατάλληλο υλικό για κάθε περίπτωση.

Μια άλλη ιδιότητα που συμβάλλει στην ικανότητα της αρχιτεκτονικής να διαμεσολαβεί την υπερβατικότητα είναι η αλληλεπίδραση του φυσικού φωτός και της σκιάς. Η αλληλεπίδραση αυτή συνδέει τους αρχιτεκτονικούς χώρους με την δυναμική της φύσης, τις εποχές και τις ώρες της ημέρας". Το φως βιώνεται ως δώρο, και μέσω αυτού, "αντιλαμβανόμαστε την ενότητά μας με το μεγαλειώδες του σύμπαντος. Η ατμοσφαιρική επίδραση του φωτός και των σκιών στο μουσείο είναι ιδιαίτερως εντυπωσιακή στον αρχαιολογικό χώρο και στις αίθουσες του ανώτερου ορόφου. Ο πρώτος περιβάλλεται από τον τούβλινο "τοίχο-φίλτρο" με τα ανοίγματα για φυσικό φως και υγρασία. Τα αμέτρητα μικρά ρυθμικά /επαναλαμβανόμενα ανοίγματα φωτός, που λάμπουν με την κίνηση των δέντρων και των σύννεφων, αντισταθμίζουν το συνολικά σκοτεινό εσωτερικό. Ο τοίχος-φίλτρο σχεδιάστηκε μέσω μιας σειράς μοντέλων από χαρτόνι. Ένα μεγαλύτερο μοντέλο από χαρτόνι με αυτό το ανεπίσημο πρότυπο του τούβλου φωτογραφήθηκε στο φυσικό φως που αποδίδει την έκφραση της επιθυμητής ατμόσφαιρας του χώρου.

Ο όρος "ατμόσφαιρα", πέρα από την κυριολεκτική του έννοια που αναφέρεται στις ατμοσφαιρικές συνθήκες (κλίμα), χρησιμοποιείται μεταφορικά για να περιγράψει συναισθήματα. Όταν κάποιος βιώνει έναν χώρο, επηρεάζεται από την ατμόσφαιρα που επικρατεί εκείνη τη στιγμή. Ο χώρος αυτός επηρεάζει τα συναισθήματά του και μέσω αυτών κατανοεί το περιβάλλον του, ενδεχομένως να τον αισθάνεται οικείο ή απομακρυσμένο, να τον θαυμάζει ή να τον απορρίπτει. Η αίσθηση της ατμόσφαιρας αναδύεται σε κάθε χώρο, κάθε στιγμή, και ο άνθρωπος την αισθάνεται άμεσα με όλες τις αισθήσεις του. Αυτή αντικατοπτρίζει τον συνδυασμό των περιβαλλοντικών, αρχιτεκτονικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών του χώρου. Σύμφωνα με μια φαινομενολογική προσέγγιση του τόπου, «ο χώρος γίνεται το συγκεκριμένο πλαίσιο της βιωμένης εμπειρίας, δηλαδή ο χώρος μέσα στον οποίο το άτομο κινείται και αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του, και που προσπαθεί να τον κατανοήσει, να τον οικειοποιηθεί, να προσανατολιστεί και να ταυτιστεί με σκοπό να τον κατοικήσει» (Παξινού 2017: 21). Η ατμόσφαιρα ξεκινάει να δημιουργείται τη στιγμή που ολοκληρώνεται η αρχιτεκτονική κατασκευή. Αν και πηγάζει από το υλικό αντικείμενο, η ίδια η ατμόσφαιρα είναι άυλη. «Είναι ένα είδος αισθαντικής εκπομπής ήχου, φωτός, ζέσης, μυρωδιάς και υγρασίας: ένα στροβιλίζον κλίμα με απροσδιόριστα αποτελέσματα που παράγεται από ένα στατικό αντικείμενο. Να κατασκευάζεις ένα κτήριο σημαίνει να κατασκευάζεις μία τέτοια ατμόσφαιρα» (Wigley, 1998:42). Σύμφωνα με τον Mark Wigley, κεντρικός σκοπός του αρχιτέκτονα είναι η κατασκευή της ατμόσφαιρας. Τελικά, είναι οι συναισθηματικές αντιδράσεις που εμφανίζονται κατά την είσοδο σε ένα αρχιτεκτονικό έργο. Αυτή η ατμόσφαιρα ορίζει την εμπειρία εκείνη τη στιγμή, υπερισχύοντας του αντικειμένου. Έτσι, η ατμόσφαιρα διαπνέει τον χώρο πάντα και παντού (Wigley, 1998: 42).

Ο Frank Lloyd Wright, στο πρώτο του άρθρο το 1894, εισάγει τον όρο "ατμόσφαιρα" για να περιγράψει το συνολικό αποτέλεσμα της "κατοικίας" και τα συναφή στοιχεία της. Το 1954, υπογραμμίζει ότι η δύναμη της αρχιτεκτονικής αντλείται από τα στοιχεία που δεν μπορούν να αντιληφθούν απευθείας, εστιάζοντας στην υπαινικτική της φύση. Καθιστά σαφές ότι ακόμα κι αν οι άνθρωποι δεν έχουν πλήρη επίγνωση του φαινομένου, αυτό που στην πραγματικότητα τους παρέχει γαλήνη και υποστήριξη, είναι η "ατμόσφαιρα" που τους περιβάλλει. «Ριζώνουν σε αυτά ακριβώς όπως ένα φυτό στο χώμα μέσα στο οποίο φυτεύεται» (Wright από Wigley 1998: 42).

Για τον Peter Zumthor, η έννοια της ατμόσφαιρας αποτελεί τον πυρήνα του σχεδιασμού και της δημιουργίας ενός χώρου. Η διαδικασία του σχεδιασμού εστιάζεται στην αίσθηση που θα προκαλέσει ο χώρος, με την ενσωμάτωση βιωματικών εμπειριών σε μια αρχιτεκτονική μορφή. Με ενστικτώδη προσέγγιση, φαντάζεται νέους χώρους βασιζόμενος σε συναισθήματα του παρελθόντος. Η αρχιτεκτονική καλεί τον επισκέπτη να αξιολογήσει τον χώρο μέσω προσωπικών τελετών και πλούσιων επιπέδων χωρικής εμπειρίας. Στο έργο του *Atmospheres*, παρουσιάζει εννέα σημεία αναφοράς που εξηγούν την προσπάθειά του να δημιουργήσει τα κτίριά του με βάση την ατμόσφαιρα. Αυτή ορίζεται ως το σύνολο των φυσικών και αισθητηριακών ιδιοτήτων του χώρου σε σχέση με τις ανθρώπινες καταστάσεις. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στο "σώμα της αρχιτεκτονικής", στην "αρμονία των υλικών", στον "ήχο του χώρου", στη "θερμοκρασία του χώρου", στα "αντικείμενα που μας περιτριγυρίζουν", στη ροπή "μεταξύ αυτοκυριαρχίας και αποπλάνησης", στην "ένταση ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό", στα "επίπεδα οικειότητας" και στο "φως στα αντικείμενα".

Οι στρατηγικές που χρησιμοποιεί για τη δημιουργία ατμοσφαιρικών και πολυσυναισθητηριακών χώρων με έντονο συναισθηματικό φορτίο, με σκοπό να προκαλέσει συγκίνηση και να ενθυμίσει βιωματικές εμπειρίες στον επισκέπτη, είναι σχεδιασμένες για να αναδείξουν την αίσθηση της οικειότητας. «Η έννοια της ατμόσφαιρας συνδέεται λοιπόν στη φαινομενολογική οπτική με τη νοσταλγία ενός πρωταρχικού εσωτερικού νοήματος προς αποκάλυψη, με την εγγύτητα που επιδιώκει νοηματική σύγκλιση» (Χατζησάββα 2016:2). Για παράδειγμα, όταν ο αρχιτέκτονας αναφέρεται στα "Επίπεδα Οικειότητας", περιγράφει τη σημασία της εγγύτητας και της απόστασης, τόσο χωρικά όσο και συναισθηματικά. Αυτό περιλαμβάνει τις διαστάσεις, την κλίμακα και το μέγεθος των αντικειμένων, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε αυτά σωματικά, συγκριτικά με το ίδιο το σώμα μας. Ο Zumthor θα αναφερόταν σε αυτό ως "κλίμακα". Ωστόσο, αυτή η έκφραση φαίνεται υπερβολικά ακαδημαϊκή εννοώντας ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για κάτι πιο σωματικό από την απλή κλίμακα και τις διαστάσεις. Αναφέρεται στην ποικιλία των μεγεθών-πτυχών, τη διάσταση, την κλίμακα, τον όγκο και την μάζα του κτιρίου σε σχέση με το μέγεθος του ανθρώπου. «Το γεγονός ότι είναι μεγαλύτερο από μένα, πολύ μεγαλύτερο από μένα. Ή αυτά τα πράγματα στο κτήριο που είναι

μικρότερα μου. Κλειδαριές, μεντεσέδες, όλα τα συνδετικά κομμάτια, πόρτες. Ίσως γνωρίζεις μια υψηλή λεπτή πόρτα που κάνει όποιον περνάει από μέσα της να φαίνεται υπέροχος; Ή γνωρίζεις αυτή τη μάλλον βαρετή, πλατιά -κάπως άμορφη; Και την τεράστια, εκφοβιστική πύλη όπου το πρόσωπο που φτάνει στην πόρτα φαίνεται καλά, ή περήφανο. Αυτό για το οποίο μιλάω είναι η διάσταση και ο όγκος και η βαρύτητα των πραγμάτων» (Zumthor 2006: 50).

Ο Zumthor εστιάζει στην εσωτερική διάσταση της ατμόσφαιρας, στο προστατευμένο εσωτερικό του ανθρώπινου περιβάλλοντος με τα αντικείμενα της καθημερινότητας. Αυτή η εικόνα αναδύει την αίσθηση του οικείου, προσπαθώντας να ανακαλύψει την χαμένη νοηματική πληρότητα και να αντισταθεί στη σύγχρονη πολυπλοκότητα. Σύμφωνα με τη φαινομενολογική προσέγγιση, η ατμόσφαιρα συνδέεται με τη νοσταλγία ενός πρωταρχικού εσωτερικού νοήματος που επιθυμεί να αποκαλυφθεί, μια κατάσταση μελαγχολίας που αποκαλύπτει την απουσία ενός νοήματος που επιδιώκει να καλύψει (Χατζησάββα, 2016:4). Παράλληλα, ο Bachelard επισημαίνει ότι η αίσθηση του οικείου κρύβεται στα ίδια τα αντικείμενα, καθώς οι εικόνες της οικειότητας προκύπτουν από τα κλειστά αντικείμενα του εσωτερικού χώρου, που αποτελούν πραγματικά όργανα της κρυφής ψυχολογικής ζωής.

Είναι αναγκαίο να συνειδητοποιήσουμε ότι η αντίληψη του χώρου δεν περιορίζεται απλώς στις αισθήσεις μας, αλλά εμπλουτίζεται μέσω της συνολικής εμπειρίας του σώματός μας. Όπως αναφέρεται, "οι αισθητηριακές εμπειρίες ολοκληρώνονται μέσω του σώματος, ή μάλλον ακριβώς στη σύσταση του σώματος και της ανθρώπινης ύπαρξης" (Pallasmaa, 2005:40). Μια εμπειρία στον χώρο μπορεί να επηρεάσει το σώμα μας και να δημιουργήσει συναισθήματα που μπορούν να ανακαλεστούν μετά από καιρό. Η αίσθηση του χώρου δεν επιτυγχάνεται μόνο μέσω των αισθήσεών μας, αλλά και μέσω της ολοκληρωμένης αντίληψης του σώματός μας. Είναι η αρχιτεκτονική γεωμετρία που επιτρέπει στον χώρο να αναπαρασταθεί με ακρίβεια στο μυαλό μας. Όταν βρισκόμαστε σε ένα δωμάτιο και σταθούμε μπροστά σε ένα μεγάλο παράθυρο, η αίσθηση που θα αντιληφθούμε θα διαφέρει από εκείνη που θα αισθανθούμε μπροστά σε ένα μικρό άνοιγμα. Επίσης, η εμπειρία μας σε έναν ψηλό και ευρύχωρο χώρο θα είναι διαφορετική από αυτή σε έναν μικρό και χαμηλό, ακόμα και αν τα υλικά ή το φως παραμένουν τα ίδια. Ας μην παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο άνθρωπος, από τους αρχαίους προγόνους των σπηλαίων μέχρι τη σύγχρονη εποχή, έχει χρησιμοποιήσει το δικό του σώμα ως μέτρο διαστάσεων και αναλογιών για τις κατασκευές του. Οι κατασκευαστές των παραδοσιακών κοινωνιών, ανάλογα με το παράδειγμα των πουλιών που χτίζουν τις φωλιές τους, προσαρμόζουν τα κτίσματά τους στις διαστάσεις του σώματός τους. Ο Bachelard αναφέρει τη δύναμη της "μνήμης του σώματος", επισημαίνοντας ότι η λέξη "συνήθεια" χρησιμοποιείται συχνά για να εκφράσει τη στενή αυτή σύνδεση των σωμάτων μας, τα οποία διατηρούν μια αξέχαστη σχέση με ένα αγαπημένο σπίτι (Bachelard, 1982:25).

Στην κλίμακα ενός κτιρίου, όλα τα στοιχεία παρουσιάζουν συγκεκριμένες διαστάσεις. Ο χρήστης αντιλαμβάνεται το μέγεθος κάθε στοιχείου σε σχέση με τα υπόλοιπα, αποτελώντας έτσι το σύνολο της σύνθεσης. Αντίστοιχα, το μέγεθος του ίδιου του κτιρίου γίνεται κατανοητό μέσω της σύγκρισης των μεγεθών και των αντικειμένων που το περιβάλλουν. Η αντίληψη του μεγέθους αποτελεί μία δυναμική διαδικασία, καθώς ορισμένα κτίρια παρουσιάζουν δύο ή περισσότερες κλίμακες που λειτουργούν ταυτόχρονα. Ένα κτίριο μπορεί να παρουσιάζεται ως μεγάλο στο χώρο, χωρίς ωστόσο να δημιουργεί την εντύπωση της μεγαλοπρέπειας. Αντίστροφα, μια μικρή κατασκευή μπορεί να διατηρεί μια οργανωμένη διάρθρωση που εμφανίζεται επιβλητική. Στον τομέα της αρχιτεκτονικής, όταν η κλίμακα ενός κτιρίου αναδεικνύει τη μνημειώδη διάστασή του, αισθανόμαστε εξαιρετικά μικροί, ενώ ένας μικρότερος χώρος προσφέρει ένα αίσθημα άνεσης και ελέγχου, καθώς θεωρούμε ότι μπορούμε να κυριαρχήσουμε στην κατάσταση ή ότι είμαστε σημαντικοί. Πολλές φορές, ο αρχιτέκτονας επηρεάζει επίτηδες τη ψυχολογία του χρήστη μέσω των διαστάσεων και της κλίμακας, δημιουργώντας συγκεκριμένες αισθητικές εντυπώσεις και διαμορφώνοντας ιδιαίτερη ατμόσφαιρα εντός του χώρου, χρησιμοποιώντας κατάλληλα το μέγεθος των παραθύρων, των στυλιστικών στοιχείων, το πάχος των τοίχων και τις συνολικές διαστάσεις του εσωτερικού χώρου. Για παράδειγμα, παρουσιάζονται διακριτές επιδράσεις ανάλογα με τη διαμόρφωση του χώρου, όπως το ύψος των ταβανιών και το πλάτος των διαδρόμων.

Η ανάλυση της κλίμακας του κτηρίου δεν εξαρτάται απλώς από τη δυαδική έννοια μικρό ή μεγάλο σε σχέση αποκλειστικά με το μέγεθός του. Ως εκ τούτου, η κλίμακα εντοπίζεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο σώμα το μέγεθος του κτηρίου και το επίπεδο προσέγγισης μεταξύ ανθρώπου και κτηρίου. Η αρχή της κλίμακας και της αναλογίας επισημαίνει ότι κατά τη διαδικασία της σχεδίασης ενός χώρου, τα αντικείμενα προσαρμόζονται ώστε να εναρμονίζονται μεταξύ τους σε μέγεθος και αναλογία. Με σκοπό την επίτευξη αρμονίας στο περιβάλλον που δημιουργείται, απαιτείται η δημιουργία συνεκτικότητας μεταξύ των επιπέδων ή των διαστάσεων του χώρου, μέσω παραγόντων όπως το χρώμα, το σχήμα και η

διάσταση. Με την καλλιέργεια αυτών των αρχών, μπορούμε να δώσουμε την επιθυμητή έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία του χώρου, καθώς επίσης να διαμορφώσουμε τον χώρο σε διάφορα επίπεδα. Η αντίληψη ενός χώρου επιτυγχάνεται όταν αυτός συνάδει με τις διαστάσεις και την κλίμακα του ανθρώπου, προσφέροντας ένα αίσθημα ασφάλειας και προστασίας. Κατά την βιωματική εμπειρία ενός χώρου, η δομή του αυτομάτως αντικατοπτρίζει την δομή του ανθρώπινου σώματος, ενώ ταυτόχρονα ενσωματώνει το σύνολο της ανθρώπινης ύπαρξης. Έτσι, το σώμα καταλαμβάνει μια θέση εντός του χώρου, ενώ ο χώρος εντάσσεται στην ανθρώπινη κλίμακα, εξασφαλίζοντας τη συμβατότητα των διαστάσεων και των αναλογιών που εξυπηρετούν τις ανάγκες και την αίσθηση αρμονίας του ανθρώπου. Επομένως, το σώμα αναδεικνύεται ως κρίσιμο εργαλείο για την κατανόηση και αξιολόγηση του χώρου, επιτρέποντάς μας να αντιληφθούμε τον κόσμο που μας περιβάλλει (Pallasmaa, 2005).

Θέμα της σύνθεσης στο Therme Vals του Peter Zumthor είναι το ίδιο το κτίριο και η στιβαρή παρουσία που αποπνέει. Μια μεγάλης κλίμακας μονολιθική δομή με έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων και συμβόλων. Σε μορφολογικό επίπεδο, τονίζεται ένα σύστημα από όγκους που τοποθετούνται με γεωμετρική τάξη σε ορθές γωνίες. Τα κενά μεταξύ των ορθογώνιων ψηφίδων της οροφής δημιουργούν ένα δίκτυο ευθειών γραμμών, με πλάτος έξι εκατοστών. Αυτές οι γραμμές αποτελούν την πηγή φωτός, αναδεικνύοντας ένα ιδιαίτερο μοτίβο στην πέτρα. Το φως διεισδύει στους εσωτερικούς χώρους της γεωμετρικής αυτής "σπηλιάς," ρέει κάθετα στους τοίχους των δωματίων, αναδεικνύοντας και τονίζοντάς τους, φωτίζει το δάπεδο με φωτεινές ρίγες και αντανακλάται στην επιφάνεια του νερού. Αυτό αποτελεί ένα εμφανές παράδειγμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ του φωτός και της πέτρας, όπου το φως ζωντανεύει την ύλη της πέτρας και δημιουργεί μία ατμόσφαιρα που χαλαρώνει τον επισκέπτη. Η κλίμακα και οι διαστάσεις του χώρου προσεγγίζονται ως προς τη σχέση τους με το σώμα και το ψυχικό αντίκτυπο αυτής, δημιουργώντας καταστάσεις μοναχικότητας και οικειότητας.



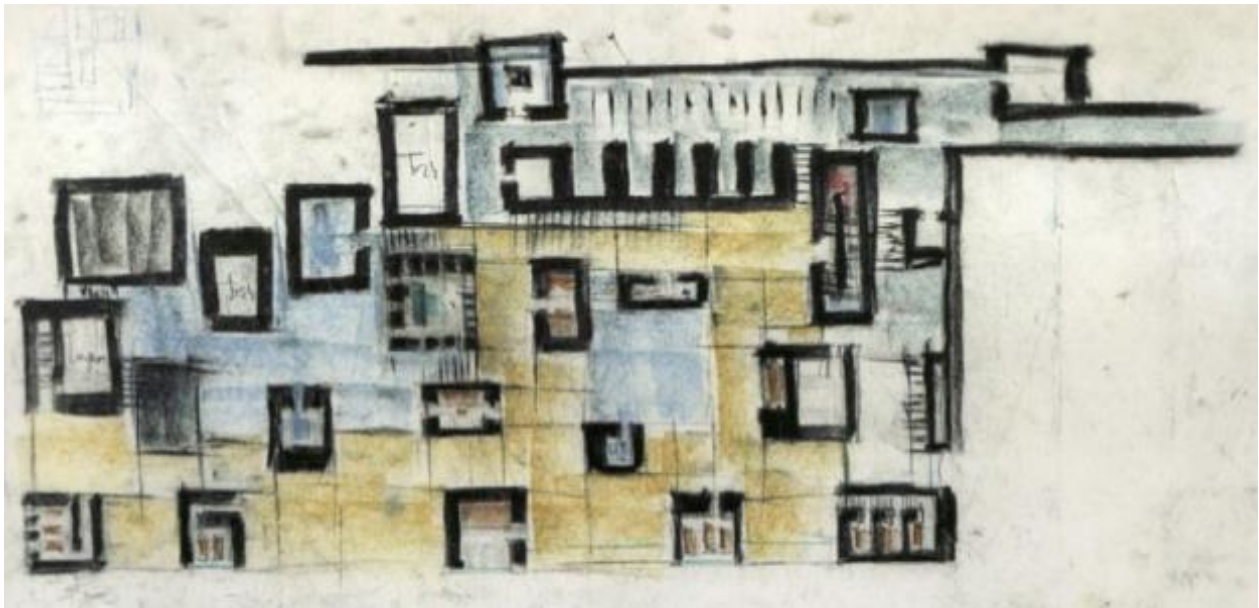
Εικόνα 44: εσωτερική πισίνα του Therme Vals



Εικόνα 45: διάδρομος προς τα αποδυτήρια του Therme Vals

Συγκεκριμένα, το κτίριο διαρθρώνεται γύρω από δύο πισίνες, μια ορθογώνια στο εξωτερικό και μια τετράγωνη στο εσωτερικό. Συνολικά αποτελείται από 15 διακριτικές μονάδες οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους μέσω στεγών προβόλους, που ενσωματώνουν διάφορες λειτουργίες, όπως υπηρεσίες λουτρών, χαλάρωσης και βοηθητικούς χώρους. Η ποικιλία στις αναλογίες και τις διαστάσεις των μπλοκ δίνει στο κτίριο έναν ιδιαίτερο δυναμισμό, ενώ οι ενδιάμεσοι χώροι δημιουργούν εναλλαγές στην κλίμακα τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό του. Κάθε μονάδα οργανώνεται αυτόνομα, αναπτύσσοντας τη δική της μοναδική ατμόσφαιρα.

Τα λουτρά είναι συνδεδεμένα με το ξενοδοχείο μέσω μιας υπόγειας σήραγγας, που είναι και η είσοδος τους. Δεν υπάρχει εμφανής πόρτα που να οδηγεί προς το κτίριο, αντίθετα, η είσοδος παραμένει κρυμμένη εξωτερικά. Η σήραγγα είναι χαμηλή, στενή και σκοτεινή, ενώ μια περιστρεφόμενη πόρτα σηματοδοτεί το σημείο εκκίνησης του διαδρόμου, ο οποίος οδηγεί προς τα αποδυτήρια. Η είσοδος και τα αποδυτήρια, χτισμένα εντός της πλαγιάς, απαιτούν τη χρήση τεχνητού φωτισμού. Τα αποδυτήρια είναι επενδυμένα με σκούρο, λαμπερό ξύλο, προσφέροντας φυσική οικειότητα στους επισκέπτες των λουτρών. Κοντά στα αποδυτήρια υπάρχει ένα μακρύ, στενό θεωρείο με θέα στο επίπεδο των λουτρών, αποκαλύπτοντας τους πέτρινους τοίχους, ενώ η επαφή με το εξωτερικό παραμένει αδύνατη. Εδώ, ο επισκέπτης έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τον φυσικό φωτισμό που εισέρχεται διακριτικά από τις σχισμές της οροφής. Κατά την κίνηση προς τους κύριους χώρους των λουτρών, το φυσικό φως αυξάνεται, υποδεικνύοντας ένα όλο και μεγαλύτερο άνοιγμα προς το εξωτερικό. Η γύμνια της υλικότητας του κτιρίου έρχεται σε ατμοσφαιρικό διάλογο με τα γυμνά σώματα των λουομένων.



Εικόνα 46: σκίτσο κάτοψης για το *Therme Vals*

ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Βάσει των αναλύσεων του Merleau-Ponty, η έννοια του ενεργού ανθρώπινου σώματος κατέχει κρίσιμο ρόλο στη συνολική αντίληψη. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο, το σώμα δεν αποτελεί απλώς ένα μηχανισμό όπου ο νους αποτελεί τον κυρίαρχο έλεγχο, όπως προβάλλεται στην Καρτεσιανή θεώρηση. Στην αντίληψή του, το σώμα και ο κόσμος της αντίληψης αποτελούν μια αναπόσπαστη ενότητα. Το σώμα αντιπροσωπεύει μια ολιστική πραγματικότητα, σε διαρκή αλληλεπίδραση με τον κόσμο, διαμορφώνοντας και εξελίσσοντας την ανθρώπινη ύπαρξη. Αυτή η ύπαρξη χαρακτηρίζεται από μια συνεχή δυναμική κίνηση ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα. Η κίνηση αυτή οδηγεί περιστασιακά προς τη σωματική ύπαρξη και την υλική παρουσία, ενώ άλλες φορές προς τη νοητική υπόσταση και τις ατομικές ενέργειες. Όπως επισημαίνει ο Merleau-Ponty, η ένωση της ψυχής και του σώματος δεν είναι μια απλή σύνθεση δύο εξωτερικών όρων, υποκειμένου και αντικειμένου, αλλά εκτελείται διαρκώς καθ' όλη τη διάρκεια της ανθρώπινης πορείας (Merleau-Ponty, 2005:102). Κατά την εκδήλωση ενός σαφούς και προσδιορισμένου θεάματος μέσω της αντίληψης, το σώμα ενσωματώνεται στον κόσμο, καθώς οι κινητικές προθέσεις του υποκειμένου αλληλεπιδρούν με αυτόν, αντλώντας την αναμενόμενη απόκριση (Merleau-Ponty, 2005:292). Η αντίληψη, συνεπώς, διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην ενεργοποίηση των κινητήριων μηχανισμών του σώματος, οι οποίοι, ανταποκρινόμενοι, ενσωματώνουν το σώμα και, συνεπώς, το υποκείμενο, στις ευρύτερες συνιστώσες του κόσμου.

Ο άνθρωπος εισέρχεται στον κόσμο μέσω του διαμορφωμένου σώματός του, το οποίο αποτελεί τον αισθητικό αντικειμενικό κόμβο επικοινωνίας και αντίληψης. Αυτή η φυσική ενότητα λειτουργεί ως δέκτης ερεθισμάτων, καθώς και ως μέσο που καθοδηγεί το υποκείμενο προς την αντιληπτική διαδικασία. Αν και ο Merleau-Ponty δεν αμφισβητεί την ύπαρξη του νου, υπογραμμίζει τον καθοριστικό ρόλο της σωματικής εμπειρίας στην αντίληψη και τη σκέψη. Συνεπώς, η αντίληψη και η σκέψη αναπτύσσονται πάντα μέσα σε ένα αντιληπτικό πλαίσιο που είναι συνδεδεμένο με τη σωματική πραγματικότητα (Taylor, 1999:205). Σε αυτήν την οπτική, το σώμα αντιμετωπίζεται ως το τρίτο στοιχείο που εισάγεται στον κόσμο της καρτεσιανής διαίρεσης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, αναδύοντας μια νέα δυναμική στο πεδίο της αντίληψης. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, το ανθρώπινο σώμα δεν αποτελεί απλά ένα ακόμα αντικείμενο του κόσμου, αλλά αντιλαμβάνεται ως προέκταση αυτού. Όπως δηλώνει ο ίδιος ο φιλόσοφος: «...μέσω του σώματος ο κόσμος με κυκλώνει» (Merleau-Ponty, 1968:255). Το σώμα αποτελεί μέρος του κόσμου και λειτουργεί ως το μέσο επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με αυτόν. Παράλληλα, ο κόσμος δεν εκλαμβάνεται πλέον ως μια συλλογή σταθερά καθορισμένων αντικειμένων, αλλά ως το υπόβαθρο που αποτελεί το σκηνικό πλαίσιο κάθε εμπειρίας μας. Είναι η συνθήκη που πάντοτε προϋπάρχει και διαμορφώνει κάθε σκέψη και κάθε αντίληψη (Merleau-Ponty, 2005).

Χωρίς την ύπαρξη του σώματος, δεν θα υπήρχε η δυνατότητα δημιουργίας χώρου για τον άνθρωπο. Το σώμα δεν υπάρχει απλώς στον χώρο, αλλά τον κατακλύζει. Συνεπώς, το σώμα αποτελεί τον χώρο και ο χώρος υπάρχει μέσα από την ενεργή παρουσία του ανθρώπου. Όπως αναφέρει ο Merleau-Ponty, «Από τη στιγμή που έχω ένα σώμα μέσα από το οποίο μπορώ να ενεργώ στον κόσμο ο χώρος και ο χρόνος δεν είναι μια συλλογή από συνεχόμενα σημεία ούτε και ένας απεριόριστος αριθμός από σχέσεις που συντίθενται στη συνείδηση μου και μέσα στις οποίες το σώμα μου σύρεται. Δε βρίσκομαι στο χώρο και το χρόνο ούτε τους φαντάζομαι· ανήκω σε αυτούς, το σώμα μου συνενώνεται μαζί τους και τους περιλαμβάνει» (Merleau-Ponty, 2005:162).

Αρχιτεκτονικό παράδειγμα που έχει ως σχεδιαστική αρχή την σωματικότητα, είναι η Εκκλησία του Φωτός του Tadao Ando, τοποθετημένη σε ένα ήσυχο προάστιο της Ιαπωνίας. Η εκκλησία αυτή αποτελεί έναν χώρο ασύλου, όπου η πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου απομονώνεται, ενώ ο φυσικός κόσμος αναδεικνύεται με αφηρημένο τρόπο. Η κατασκευή αυτού του κτιρίου, που αποτελείται από σκυρόδεμα με μινιμαλιστική αισθητική και απλότητα, χωρίς διακοσμητικά στοιχεία, ενισχύοντας έτσι την ιερότητά του. Η επιλογή αυτή ενισχύεται από τον περιορισμένο προϋπολογισμό κατά τη διάρκεια της γρήγορης κατασκευής. Ο κεντρικός ναός, συνεπώς, αποτελείται από τοίχους σκυροδέματος και λιτά ανοίγματα. Το άυλο φως συνδυάζεται με το συμπαγές σκυρόδεμα, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ενθουσιασμού που ταιριάζει σε έναν χώρο λατρείας.

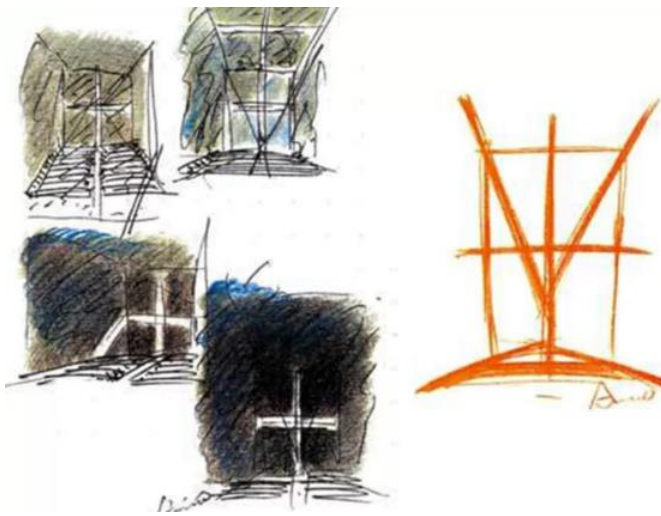


Εικόνα 47: εξωτερικό της Εκκλησίας του Φωτός του Tadao Ando

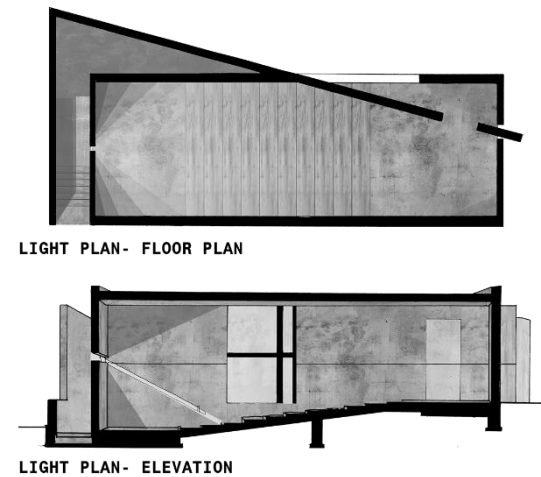
Το οπλισμένο σκυρόδεμα αποτελεί ένα υλικό χωρίς περιττά στοιχεία, οι ραφές και οι αρμοί του σκυροδέματος, που κατασκευάζονται με μεγάλη ακρίβεια από δεξιотέχνες Ιάπωνες ξυλουργούς, συνδυάζονται με την προεξοχή του σταυρού στην ανατολική πλευρά της εκκλησίας. Το δάπεδο και οι πάγκοι, φτιαγμένοι από ακατέργαστες σανίδες ξύλου, προσδίδουν την αίσθηση της υφής του υλικού, ενισχύοντας την φυσική επαφή με τον χώρο. Ο Tadao Ando εκφράζει αρνητική κριτική για τη σύγχρονη τάση να εξαλείφεται η υλικότητα από την αρχιτεκτονική και να χρησιμοποιούνται τεχνητά υλικά χωρίς χαρακτήρα. Χρησιμοποιεί πάντα φυσικά υλικά για μέρη του κτιρίου με τα οποία οι άνθρωποι έρχονται σε φυσική επαφή (Furuyama, 2006:37).



Εικόνα 48: εσωτερικό της Εκκλησίας του Φωτός με έμφαση στον φωτισμό



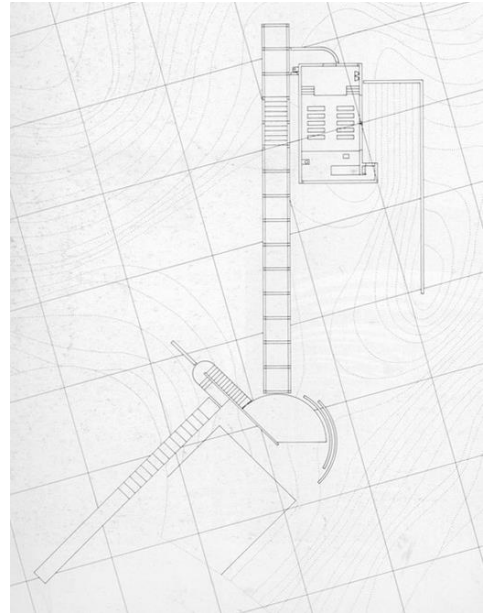
Εικόνα 49: σκίτσα του Tadao Ando για την Εκκλησία του Φωτός



Εικόνα 50: σχέδια κάτοψης και τομής για την Εκκλησία του Φωτός με έμφαση στον φωτισμό

Πιστεύει, ότι τα υλικά όπως το ξύλο, η πέτρα και το σκυρόδεμα είναι σημαντικά για την αρχιτεκτονική διαδικασία και δίνουν τη δυνατότητα στον άνθρωπο να αισθανθεί το κτίριο μέσα από το **σώμα** του. Με την τραχιά υφή τους, τα έπιπλα του χώρου αναδεικνύουν τον απλό και ειλικρινή χαρακτήρα τους (Furuyama, 1996:148). Ο Ando χρησιμοποιεί το φως ως το κύριο υλικό σε αυτό και σε άλλα έργα του με στόχο τη δημιουργία χώρων που εστιάζουν στη σημασία του ανθρώπου. Αν και το εσωτερικό της εκκλησίας μπορεί να φαίνεται κενό αρχικά, αυτό επιτυγχάνει την εστίαση στο φως ως κύριο στοιχείο του σχεδιασμού. Η απλότητα του χώρου αναδεικνύει το φως, χωρίς φανταχτερά στοιχεία που θα μπορούσαν να μειώσουν τον σεβασμό και τη σημασία του.

Η Εκκλησία του Ανέμου, σχεδιασμένη από τον Tadao Ando, βρίσκεται στο όρος Ρόκο, στα βορειοανατολικά του Κόμπε της Ιαπωνίας. Αυτό το μικρό παρεκκλήσι κατασκευάστηκε στους χώρους του ξενοδοχείου Rokko Oriental Hotel και σχεδιάστηκε ειδικά για την εκτέλεση γαμήλιων τελετών. Η δομή φέρει τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Ando, εστιάζοντας στην απλή γεωμετρία, το σκυρόδεμα και το γυαλί, καθώς και στην αξιοποίηση του φωτός. Κεντρικό σημείο αυτής της εκκλησίας είναι η «Κινοστοιχία», ένας διάδρομος με 40 μέτρων που οδηγεί τον επισκέπτη ομαλά προς το παρεκκλήσι. Για την κατασκευή του χρησιμοποιήθηκε ημιδιαφανές γυαλί χρώματος Celadon. Αυτή η απλή προσθήκη κάνει ακόμα πιο εντυπωσιακά τα μυστήρια που τελούνται. Η κινοστοιχία, δημιουργήθηκε έχοντας ως σημείο αναφοράς την κινοστοιχία που περιβάλλει την αυλή του αβαείου «Notre-Dame de Senancq» στην Προβηγκία, στη νότια Γαλλία (12ο και 13ο αιώνα) με τη μορφή μιας ευθείας γραμμής. Ο Ando επισκέφτηκε το παρεκκλήσι και εντυπωσιάστηκε με τον τρόπο που το φως έλαμπε μέσα από τα μικρά παράθυρα στους ακατέργαστους πέτρινους τοίχους.



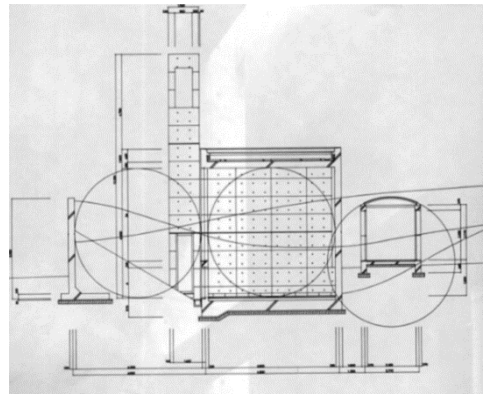
Εικόνα 51: σχέδιο κάτοψης για την εκκλησία του Ανέμου



Εικόνα 52: εσωτερικό σήραγγας



Εικόνα 53: αεροφωτογραφία σήραγγας



Εικόνα 54: σχέδιο τομής για την εκκλησία του Ανέμου

Όταν ο επισκέπτης φτάνει στο τέλος της σήραγγας και εισέρχεται τελετουργικά στο κεντρικό παρεκκλήσι, συναντά έναν απλό, τετράγωνο, τσιμεντένιο χώρο. Ο χώρος αυτός πλαισιώνεται από ένα παράθυρο από το δάπεδο μέχρι την οροφή στην αριστερή πλευρά, που επιτρέπει την θέα προς το εξωτερικό και υποστηρίζεται από έναν τεράστιο τσιμεντένιο σταυρό. Ακριβώς μπροστά, ένας μεγάλος μαύρος σιδερένιος σταυρός κρέμεται πάνω από την Αγία Τράπεζα. Ο χώρος διαπερνάται από μια σειρά από σχισμές στην οροφή, επιτρέποντας στο φυσικό φως να διαπερνάει τον χώρο. Η χρήση αυτής της φυσικής φωτεινότητας δημιουργεί μια σύνδεση με τον εξωτερικό κόσμο και δίνει στο παρεκκλήσι τον χαρακτήρα μιας "εκκλησίας του ανέμου".



Εικόνα 55: εσωτερικό της εκκλησίας του Ανέμου



Εικόνα 56: εσωτερικό της εκκλησίας του Ανέμου με έμφαση στο φως

Δ.γ) Άμεση (σωματική) βιωματική εμπειρία και αισθήσεις

Όραση



Εικόνα 57

Η αντίληψη μέσω της όρασης αναμφισβήτητα εμπεριέχει μια οριζόντια διάσταση. Για την ακρίβεια, το οπτικό πεδίο στο οριζόντιο επίπεδο είναι σημαντικά ευρύτερο από αυτό στο κατακόρυφο. Κατά την καταμέτρηση του οπτικού πεδίου, ο άνθρωπος είναι σε θέση να εντοπίσει γεγονότα και εικόνες από και προς κάθε πλευρά εντός ενός οριζοντίου κύκλου που φτάνει σχεδόν στις ενενήντα μοίρες. Αντίστοιχα, το κατακόρυφο πεδίο όρασης, ειδικά προς τα κάτω, έχει σημαντικά μικρότερη κάλυψη σε σχέση με το οριζόντιο, ενώ το πεδίο προς τα επάνω είναι ακόμη πιο περιορισμένο. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο άξονας της όρασης, κατά το βάδισμα, κλίνει περίπου δέκα μοίρες προς τα κάτω, επιτρέποντας έτσι στον παρατηρητή να διακρίνει το έδαφος που βαδίζει. Συνεπώς, ένα άτομο που περπατά σε έναν δρόμο κατά βάση επικεντρώνεται στο επίπεδο του εδάφους, το οπτικό πλαίσιο των κτιρίων και το πεζοδρόμιο, παρακολουθώντας τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο ίδιο το οδόστρωμα (Gehl, 2013:71).

Η αίσθηση αυτή προκύπτει μόνον όταν υπάρχει φως, το οποίο διαχέεται σε διάφορα αντικείμενα και, στη συνέχεια, ένα μέρος του φωτός φτάνει στα μάτια. Εκεί, οι ακτίνες φωτός προσανατολίζονται επαρκώς ώστε να αναπαραχθεί στον αμφιβληστροειδή η εικόνα του περιβάλλοντος. Οι υποδοχείς φωτός του αμφιβληστροειδούς ενεργοποιούνται ανάλογα με το χρώμα και την ένταση του φωτός και μεταβιβάζουν ηλεκτρικά ερεθίσματα στον εγκέφαλο, τα οποία διαμορφώνουν μια εικόνα, η οποία, ωστόσο, έχει αναπαραχθεί ανάποδα στον αμφιβληστροειδή. Ο εγκέφαλος αναλαμβάνει την αντιστροφή της εικόνας αυτής και την επεξεργασία της. Η εικόνα που μεταβιβάζει κάθε μάτι είναι ελαφρώς διαφορετική και βοηθά στην καλύτερη κατανόηση της απόστασης, μέσω της μεθόδου του τριγωνισμού, επιτρέποντας έτσι την τρισδιάστατη όραση. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η οπτική ικανότητα δεν είναι μια απλή μεταφορά εικόνων από τον αμφιβληστροειδή στον εγκέφαλο, αλλά μια σύνθεση τεμαχισμένων εικόνων που μεταβιβάζονται αυτούσιες στον εγκέφαλο, καθώς και άλλων ερεθισμάτων που ταξινομούνται βάσει του χρώματος, της υφής και άλλων παραμέτρων. Λόγω αυτής της διαδικασίας, συχνά η τελική αναπαράσταση δεν αντικατοπτρίζει πάντα την πραγματικότητα και μπορεί να προκαλέσει οφθαλμαπάτες.

Με βάση τα προαναφερθέντα στοιχεία, κατανοούμε ότι η όραση έχει αποτελέσει κρίσιμο ρόλο στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη αίσθηση. Αυτή η προοπτική έχει αναδειχθεί λόγω της τάσης του ανθρώπου να δίνει έμφαση στην όραση, παραμελώντας σε μεγάλο βαθμό τις υπόλοιπες αισθήσεις, με αποτέλεσμα να περιορίζεται η εμπειρία του κόσμου στο οπτικό επίπεδο. Αυτός ο διαχωρισμός και η ανισορροπία μεταξύ των αισθήσεων εκλύει την ενσωματωμένη πολυπλοκότητα, την πληρότητα και την ελαστικότητα του αντιληπτικού συστήματος, ενισχύοντας την αίσθηση της απόστασης και της αποξένωσης από τον κόσμο (Pallasmaa, 2005:39).

Στο παρελθόν, όπως παραδείγματος χάριν στις Μεσαιωνικές πόλεις, η αρχιτεκτονική προσανατολιζόταν πρωτίστως προς το σώμα και τη συμπεριφορά, αντί να επικεντρώνεται στην εικόνα. Ο Pallasmaa παρατηρεί πως «η κατασκευή σε παραδοσιακούς πολιτισμούς καθοδηγείται από το σώμα, με τον ίδιο τρόπο που ένα πουλί διαμορφώνει τη φωλιά του με τις κινήσεις του σώματός του» (Pallasmaa, 2005:26). Τέτοιες μεθόδους κατασκευής, όπως η χρήση πηλού και λάσπης, εστιάζουν λιγότερο στην όραση. Η ελληνική αρχιτεκτονική αποτελεί ένα ακόμη ενδιαφέρον παράδειγμα, καθώς παρότι οι Έλληνες είχαν αναπτύξει σύστημα οπτικών διορθώσεων, δεν απέκλεισαν τη χρήση των άλλων αισθήσεων. Η ικανότητα της όρασης να

ενσωματώνει και να ενισχύει άλλες αισθητηριακές λειτουργίες. Η "ασυνείδητη" πτυχή της αίσθησης της όρασης, που αναφέρεται στην απτική της παράμετρο, αποτελεί κρίσιμο στοιχείο στην αρχιτεκτονική. Παρότι στη σύγχρονη αρχιτεκτονική αυτή η διάσταση είναι συχνά παραγκωνισμένη, στο παρελθόν αποτελούσε κεντρικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής αντίληψης και σχεδιασμού.

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, η ανακάλυψη της προοπτικής απεικόνισης σηματοδότησε μια επαναστατική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον αρχιτεκτονικό χώρο. Η όραση και η οπτική παράμετρος απέκτησαν κεντρική σημασία στον σχεδιασμό, καθώς ο άνθρωπος κλήθηκε να ερμηνεύσει τον χώρο ως μια ιδανική στατική εικόνα, η οποία αναδεικνύει την αλήθεια και αναγνωρίζεται μέσω σταθερών σημείων όρασης βασισμένων στην προοπτική απεικόνιση. Στον σχεδιασμό των πόλεων παρατηρείται μια μετάβαση από τις οργανικά αναπτυγμένες δομές προς τις σχεδιασμένες πόλεις, με την προσοχή να εστιάζεται πλέον στα οπτικά αποτελέσματα, αντί για τους χώρους μεταξύ των κτιρίων και τις λειτουργικές τους πτυχές (Gehl, 2013:49).

Πέραν της εποχής της Αναγέννησης και των εξαιρετικά αισθητικών σχεδίων πόλεων που προέκυψαν από αυτήν, ο φονξιοναλισμός, ένα κίνημα που εμφανίστηκε περίπου το 1930, επέδειξε έντονη προσήλωση στην οπτική αίσθηση. Βασίζοντας την αρχή του στην αναγκαιότητα της μορφής ενός κτιρίου να ανταποκρίνεται αυστηρά στη λειτουργία που διακρίνεται μέσα σε αυτό, οι φονξιοναλιστές αγνόησαν την αισθητική διάσταση του σχεδιασμού. Η ιδεολογία τους εστιάστηκε στη φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος και στις υλικές παραμέτρους. Παρόλα αυτά, η υπεροχή της όρασης ανάμεσα στις άλλες αισθήσεις αποτελεί σαφή πτυχή και στα έργα των μοντερνιστών. Ο Le Corbusier, με τις δηλώσεις του, καθιστά σαφές τον πρωταγωνιστικό ρόλο της όρασης στον πρώιμο μοντερνισμό. «Υπάρχω στη ζωή μόνο υπό την προϋπόθεση ότι βλέπω, είμαι και παραμένω αμετανόητος οπτικά - τα πάντα είναι οπτικά. Χρειάζεται να βλέπεις καθαρά για να καταλάβεις [...] Σας παροτρύνω να ανοίξετε τα μάτια σας. Ανοίγετε τα μάτια σας; Είστε εκπαιδευμένοι να ανοίγετε τα μάτια σας; Γνωρίζετε πώς να ανοίγετε τα μάτια σας; Ο άνθρωπος κοιτά τη δημιουργία της αρχιτεκτονικής με τα μάτια του, που είναι 1.70m από το έδαφος [...] Η αρχιτεκτονική είναι κάτι πλαστικό. Με τον όρο "πλαστικό" εννοώ αυτό που βλέπετε και μετράτε με τα μάτια» (Pallasmaa, 2005:27).

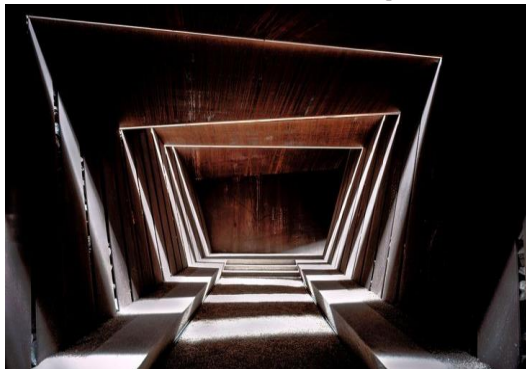
Κατά τη σύγχρονη εποχή, η οπτικοκεντρική ιδεολογία συνεχίζει να επικρατεί και να επιδιώκει την υπεράσπιση της υπεροχής της όρασης, ενώ ταυτόχρονα τείνει να αφαιρέσει την προσοχή από τις υπόλοιπες αισθήσεις. Καθώς αυτοπροσδιοριζόμαστε ως οντότητες κυρίως οπτικής φύσεως, έχουμε εστιαστεί περισσότερο στην όραση και έχουμε παραμελήσει τη σημασία των υπολοίπων αισθήσεων. Στον σύγχρονο κόσμο, η τεχνολογία, η οποία έχει ενσωματωθεί στην αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό, έχει ενισχύσει τη σημασία της όρασης και έχει δημιουργήσει την τεχνολογικά προηγμένη ψηφιακή αρχιτεκτονική.

Όπως έχει προαναφερθεί, ο Pallasmaa υποστηρίζει ότι η σύγχρονη αρχιτεκτονική, που βασίζεται στη δυτική σκέψη, περιορίζεται στην υπερβολική εξάρτησή της από την οπτική αντίληψη, παραμερίζοντας τις υπόλοιπες αισθήσεις και οδηγώντας στην στέρηση της απτικής επαφής με το περιβάλλον (Pallasmaa, 2006:28). «Το βλέμμα, μέσω του οποίου αντιλαμβανόμαστε τον χώρο, υφίσταται μια μετατροπή προς μια μονοδιάστατη αναπαράσταση, έχοντας χάσει την ουσιαστική της πλαστικότητα. Δεν επιδεικνύουμε πλέον την διαμονή μας εντός του κόσμου, αλλά παρακολουθούμε απομακρυσμένοι ως θεατές, εικόνες που αποτυπώνονται στην επιφάνεια του αμφιβληστροειδούς» (Pallasmaa, 2006:28). Οι παραπάνω παρατηρήσεις οδηγούν σε μια στροφή προς την αισθητηριακή εμπειρία του χώρου, λαμβάνοντας υπόψιν όλο το φάσμα των αντιληπτικών φαινομένων.

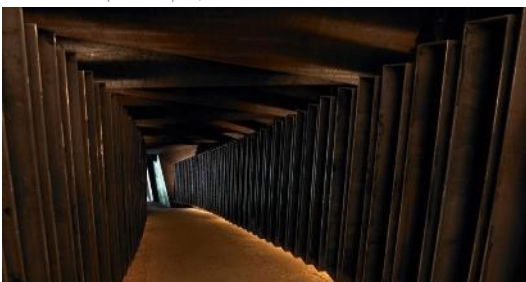
Ένα παράδειγμα φαινομενολογικής διαχείρισης της αντίθεσης φωτός και σκιάς, κρυφού και φανερού, είναι το οινοποιείο Bell-lloc, των RCR Arquitectes. Κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η επιμήκης ράμπα, η οποία διασφαλίζει μια ομαλή και βαθμιαία μετάβαση στον χώρο του οινοποιείου. Επιπλέον, λειτουργεί ως ρυθμιστικός άξονας, συνδέοντας τους διάφορους χώρους. Από τη μια πλευρά, υπάρχει η λαβυρινθώδης δομή των υπόγειων χώρων αποθήκευσης, μεταξύ των οποίων εισάγονται δύο ασύμμετρα αίθρια, ενισχύοντας δυναμικά την εναρμόνιση μεταξύ του κτιρίου και του περιβάλλοντος. Από την άλλη πλευρά, διαμορφώνεται ένα ορθογώνιο σύστημα μεγαλύτερων και φωτεινών χώρων, προσφέροντας μια διαδρομή παράλληλη με τη ράμπα, η οποία περιλαμβάνει χώρους ανάπαυσης με εκπληκτική θέα στο τοπίο. Ένα εμβληματικό χαρακτηριστικό της πρότασης αποτελεί η αναδιπλούμενη μεταλλική οροφή, η οποία προσομοιάζει στην όψη του βράχου, επισημαίνοντας έτσι τη χειρονομία της εισχώρησης του κτηρίου στο έδαφος. Το κτίριο αναγνωρίζεται ως ένα σύνολο υπόγειων διαδρόμων και σπηλαίων. Η αίσθηση της σπηλιάς που δημιουργείται στους εν λόγω χώρους, οι οποίοι επικοινωνούν με τα αίθρια, ενισχύεται από την απουσία αρμών και την επιμελή λεπτότητα του γυάλινου περιβάλλοντος, σε αντίθεση με τον αδρό χαρακτήρα της οροφής. Συνάμα, οι διάχυτες αυτές διαφάνειες κατά μήκος της ράμπας και των μικρότερης κλίμακας μονοπατιών συνιστούν μία αναπαράσταση της πλοήγησης μέσα σε έναν κήπο, με την πυκνή φύτευση να διαμορφώνει ένα φυσικό φίλτρο για το φως, επιτρέποντάς του να διεισδύσει στο εσωτερικό σε συγκεκριμένα σημεία και ακανόνιστα.



Εικόνα 58: οινοποιείο Bell-lloc των RCR Arquitectes



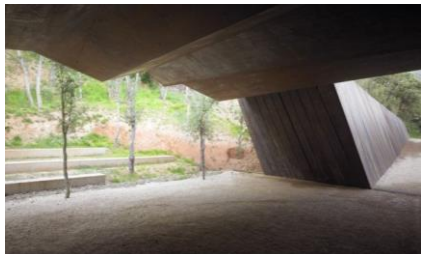
Εικόνα 59: φυσικό φως του οινοποιείου Bell-lloc



Εικόνα 60: διάδρομος του οινοποιείου Bell-lloc



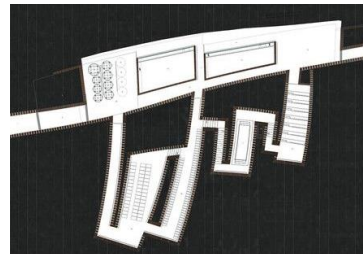
Εικόνα 61: σχέδιο τομής οινοποιείου Bell-lloc



Εικόνα 62: υπόστεγο οινοποιείου Bell-lloc



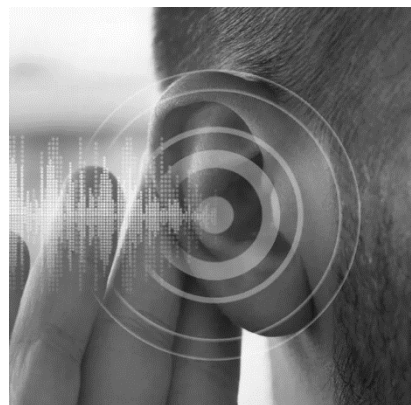
Εικόνα 63: είσοδος οινοποιείου Bell-lloc



Εικόνα 64: κάτοψη οινοποιείου Bell-lloc

Το κτίριο είναι αντιληπτό ως συμπαγής όγκος σκιάς, ο οποίος διαπερνάται από τις ακτίνες του φωτός. Οι ρωγμές στη εξωτερική μεταλλική επένδυση δεν διαχωρίζουν το φως, αλλά δημιουργούν έναν ρυθμό μεταξύ του φυσικού πέτρινου τοπίου και της απότομης, επεξεργασμένης επιφάνειας του μετάλλου. Αυτή η αλληλεπίδραση αναφέρεται στην αυθεντικότητα των παρεμβάσεων μεταξύ των οποίων η κίνηση ρέει ελεύθερα και δυναμικά. Η δυνατότητα να ενσωματώνονται διάφορα σενάρια κατά μήκος αυτού αποτελούν έμμεση αντίδραση στην ομοιομορφία που επικρατεί στην εξωτερική επένδυση των σύγχρονων κτηρίων (El Croquis, 2012:169).

Ακοή



Εικόνα 65

Η ακοή αναδεικνύεται ως η πρώτη αισθητική εμπειρία που αναπτύσσει ο άνθρωπος, ακόμη και κατά την ενδομητριακή περίοδο. Λειτουργεί ως ρόλος ενός συστήματος προειδοποίησης, προσανατολισμού και ισορροπίας. Οι ηχητικές κυματικές διαταράξεις αλληλεπιδρούν με τα αντικείμενα του περιβάλλοντος, και μέσω της ανάκλασής τους από αυτά, υπολογίζεται η θέση και τα υλικά χαρακτηριστικά των αντικειμένων αυτών. Η αίσθηση της ακοής διαθέτει μικρότερο εύρος λειτουργίας σε σύγκριση με την όραση, αλλά μεγαλύτερο από εκείνο της όσφρησης. Μέχρι απόσταση επτά μέτρων, το αυτί αποδεικνύεται αποτελεσματικό για τη μετάδοση ήχων, επιτρέποντας συνομιλίες και αλληλεπιδράσεις. Ακόμη και σε απόσταση μέχρι περίπου 35 μέτρων, η ακοή διατηρεί την ικανότητά της να ανιχνεύει τους ήχους, επιτρέποντας την ακρόαση διαλέξεων και την παρακολούθηση δραστηριοτήτων, αν και δεν επιτρέπει την εξέλιξη πραγματικών διαλόγων (Gehl, 2013:72).

Η ακουστική κουλτούρα διαμορφώνεται διαρκώς κατά τη διάρκεια του χρόνου. Τα διάφορα είδη του ηχητικού περιβάλλοντος σε διάφορες εποχές δημιουργούνται βάσει του εκάστοτε πολιτισμού και ενσωματώνονται στον καθημερινό βίο των ανθρώπων. Στην ουσία, το ηχοτοπίο συνδέεται άρρηκτα με τον εξελισσόμενο πολιτισμό και υφίσταται μεταλλάξεις σύμφωνα με αυτόν. Ο ήχος, σε μια κοινωνία που εστιάζεται κυρίως στο οπτικό, συνήθως παραμελείται ως πτυχή της αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι η ακοή αποτελεί μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παράμετρο στον τομέα αυτόν, καθώς φέρει μια χωρική ποιότητα. Ο ήχος, ή η απουσία του, λειτουργεί ως ένα εργαλείο που βοηθά στην κατανόηση της κλίμακας του χώρου και μπορεί να εμπλουτίσει την εμπειρία και την κατανόηση του περιβάλλοντος. Ο χρόνος αντήχησης μπορεί να μας παρέχει πληροφορίες σχετικά με το σχήμα και το μέγεθος του χώρου, ενώ η ακοή μπορεί επίσης να δώσει πληροφορίες σχετικά με τον προσανατολισμό, τον όγκο και την πυκνότητα του χώρου. Έτσι, μπορούμε να δημιουργήσουμε μια "εικόνα" ενός χώρου, είτε είναι κενός, είτε γεμάτος, από την ηχώ που παράγεται.

Τα τοπία μπορούν να αντιληφθούν και να αναγνωριστούν μέσω των ήχων ή των θορύβων που παράγονται. Ορίζουμε ως ήχους τα φαινόμενα που διεγείρουν τα ανθρώπινα αισθητήρια της ακοής, ενώ ο θόρυβος αναφέρεται σε οποιονδήποτε ήχο προκαλεί ενόχληση. Ένα ηχητικό κύμα χαρακτηρίζεται από φυσικές ιδιότητες όπως η συχνότητα, η περίοδος, το μήκος κύματος, το πλάτος της ταλάντωσης, ο χρόνος και η μορφή του κύματος. Από αυτές τις ιδιότητες πηγάζουν τέσσερα χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή ενός ηχητικού φαινομένου από ακουστική άποψη: το ύψος, η ένταση, η διάρκεια και η χροιά (Seashore, 1967:16).

Το τοπίο συνιστάται από δράσεις και όχι μόνο από υλικά και φυσικά στοιχεία, καθώς μπορεί κανείς απλώς να το ακούσει. Το θρόϊσμα των φύλλων, ο παφλασμός των κυμάτων, η εντονότερη αντήχηση που προκαλούν συμπαγή υλικά όπως η πέτρα ή το σκυρόδεμα σε σύγκριση με τα πορώδη, οι στάλες της βροχής, η σιωπή, δημιουργούν ένταση στην εικόνα. Ο ήχος ή η απουσία του δημιουργούν την ποιότητα που διακρίνει τον χώρο στη συνείδηση του ανθρώπου. Αυτό σχετίζεται άμεσα με την απτική συνείδηση καθώς αποτυπώνει την πυκνότητα και την ποιότητα των υλικών. Ο ήχος αποτελεί ένα καθοριστικό στοιχείο στην κατασκευή και την ανάδειξη της δομής ενός χωρικού τοπίου. Συχνά, δεν είμαστε ιδιαίτερα εξοικειωμένοι με την ακουστική αίσθηση μιας χωρικής εμπειρίας, και είναι πρόκληση να κατανοήσουμε τη σημασία της ως στοιχείο που συνδέει τις εικόνες στις οποίες ενσωματώνεται. Μπορούμε να αντιληφθούμε την ακουστική αυστηρότητα ενός ακατοίκητου σπιτιού σε σύγκριση με την απαλότητα του ήχου που αντηχεί μέσω των πολλαπλών επιφανειών ενός κατοικημένου σπιτιού. Κάθε χώρος, θα μπορούσαμε να πούμε, διαθέτει τον δικό του ήχο που εκφράζει οικειότητα, αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά, φιλοξενία ή ακόμα και εχθρότητα.

Η όραση περιηγείται στον χώρο, αλλά είναι ο ήχος που δίνει ένταση στην εμπειρία μας. Ο ήχος των βιολιών πάνω σε ένα πλακόστρωτο έχει μια συναισθηματική βαρύτητα, καθώς αντηχεί στις περιβάλλουσες επιφάνειες, τοποθετώντας μας σε άμεση αλληλεπίδραση με το περιβάλλον. Μέσω της ακοής μας, μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για τα όρια του χώρου μας. Οι ακουστικές εμπειρίες ενός τόπου αποτελούν ουσιώδη στοιχεία της πολιτισμικής του ταυτότητας και κληρονομιάς. Τα διάφορα γλωσσικά ιδιώματα και η μουσική που χαρακτηρίζουν κάθε τόπο συμβάλλουν σημαντικά στον καθορισμό της ταυτότητάς του. Μέσα από τη συμμετοχή σε τραγούδια και συζητήσεις στην τοπική διάλεκτο, κάποιος μπορεί να αισθανθεί στενά συνδεδεμένος με το περιβάλλον του.

Στις αναλύσεις του Pallasmaa, οι ήχοι φέρουν έναν έντονο συνειρμικό χαρακτήρα, καθώς κάθε χώρος αποπνέει τη δική του ξεχωριστή ηχητική αύρα. Με τη δυνατότητά τους να αποτυπώνουν ποικίλες καταστάσεις, οι ήχοι μπορούν να μεταφέρουν τον ακροατή ανάμεσα σε εύκολα αναγνωρίσιμες κατηγορίες, όπως το οικείο, το ελκυστικό ή το αποτρεπτικό, τη φιλοξενία ή την εχθρότητα. Η ένταση αυτής της εμπειρίας μπορεί να διαφοροποιηθεί από την ποικιλία και την ένταση των ήχων, από την ένταση της πολυφωνίας έως την ησυχία, την εξωστρέφεια στην εσωστρέφεια. Είναι δυνατόν να αντιληφθούμε την ακουστική αυστηρότητα ενός άδειου κτιρίου, σε αντίθεση με τη φιλόξενη ακουστική ενός κατοικημένου σπιτιού, όπου οι ήχοι επιμερίζονται απαλά και απορροφώνται από τις επιφάνειες των καθημερινών αντικειμένων. Κάθε κτίσμα φέρει μια ξεχωριστή ακουστική υπογραφή, αποτυπώνοντας το επίπεδο οικειότητας ή μνημειακότητας, έλξης ή απόρριψης, φιλοξενίας ή εχθρότητας (Pallasmaa, 2006:31).

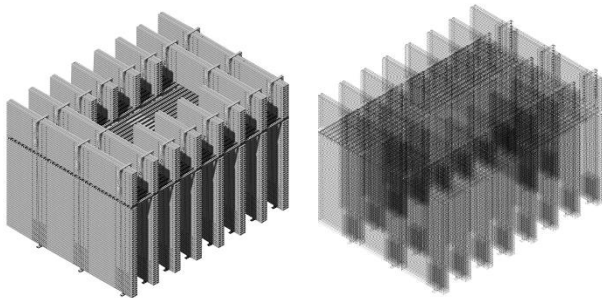
Χαρακτηριστικό παράδειγμα στην αρχιτεκτονική που επικεντρώνεται στην αίσθηση της ακοής αποτελεί το Swiss Sound Pavilion, το οποίο σχεδιάστηκε ειδικά για το ελβετικό περίπτερο της Παγκόσμιας Έκθεσης του Ανόβερου το 2000 με αρχιτέκτονα τον Peter Zumthor. Το περίπτερο στην έκθεση δεν παρουσιάστηκε ως ένας απλός χώρος γνώσης ή πληροφόρησης, αλλά ως ένα καταφύγιο για τους επισκέπτες που διεγείρονται από την έκθεση, ένα μέρος για να χαλαρώσουν και να ξεφύγουν από τα πάντα, να περπατήσουν, να απολαύσουν και να ανακαλύψουν. Το έργο στοχεύει στη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής των αισθήσεων με έμφαση στην ακοή. Δημιουργείται ένα είδος αναπαράστασης στην αρχιτεκτονική που περιλαμβάνει ήχους, λέξεις, φαγητό, ήχους για να δημιουργηθεί ένα πραγματικό θέαμα για τις αισθήσεις. Όλη αυτή η αναπαράσταση λαμβάνει χώρα άμεσα με τους επισκέπτες του περιπτέρου. Είναι μια επιτελεστική παράσταση που αλλάζει ρυθμό σύμφωνα με τις συνθήκες της στιγμής : ο αριθμός των επισκεπτών, η εποχή, ο άνεμος και ο καιρός. Για να είναι η αρχιτεκτονική μια ολοκληρωμένη εμπειρία πρέπει να αξιολογηθεί με κάθε τρόπο, ώστε να δημιουργηθεί μια αισθητηριακή εμπειρία. Ως εκ τούτου, το κτίριο ονομάζεται "Sound Box" ή "Essences box".



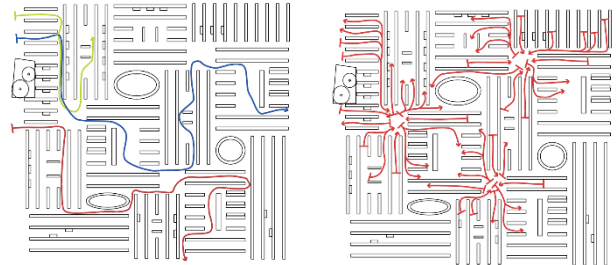
Εικόνα 66: Swiss Sound Pavilion του Peter Zumthor

Το περίπτερο μπορεί να προσεγγιστεί και από τις δύο πλευρές, με αποτέλεσμα κάθε επισκέπτης να έχει μια διαφορετική εμπειρία σε αυτή την μεταβαλλόμενη ατμόσφαιρα. Το Sound Box είναι μια σειρά από "τοιχούς" από ξύλο που σχηματίζουν ένα είδος λαβύρινθου διάτρητου και ανοιχτού από όλες τις πλευρές. Μια σειρά διαδρόμων οδηγεί σε εσωτερικές αυλές και δωμάτια. Οι τοίχοι είναι διαπερατοί από τις καιρικές συνθήκες διαμορφωμένοι από στοιβαγμένα ξύλινα δοκάρια. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης η αίθουσα μετατρέπεται σε ένα είδος ηχοπετάσματος. Προστίθενται η μυρωδιά του δάσους και ο ήχος από το τρίξιμο του ξύλου που στεγνώνει, οι μελωδίες που παίζει μια ομάδα μουσικών και οι φωνές των σολίστ που

αυτοσχεδιάζουν και αντιδρούν στις αλλαγές της μουσικής. Μουσικοί και τραγουδιστές εναλλάσσονται καθημερινά και εβδομαδιαία για να “γεμίζουν” το περίπτερο με ήχο. Πρόκειται για μια συνεχή αλλαγή. Η μουσική αλλάζει ρυθμό, μελωδία, δυναμική και ηχόχρωμα σύμφωνα με τους κανόνες της σύνθεσης για να ταιριάζει στους τραγουδιστές. Με αυτόν τον τρόπο το περίπτερο γίνεται ένα ηχείο, ένα τεράστιο όργανο μέσα στο οποίο μπορεί κάποιος να περπατήσει.



Εικόνες 67&68: ψηφιακό αξονομετρικό μοντέλο του Swiss Sound Pavilion



Εικόνες 69&70: διαγράμματα κίνησης στο σχέδιο της κάτοψης του Swiss Sound Pavilion

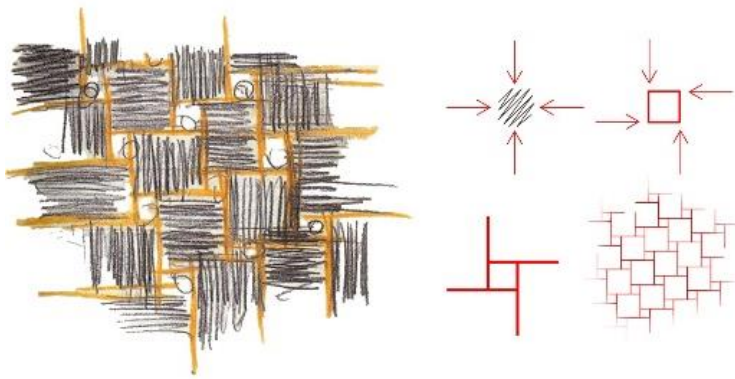
Όσον αφορά την υλικότητα, το Sound Pavilion είναι μια σειρά από "τοίχους" από ξύλο που σχηματίζουν ένα είδος λαβύρινθου διάτρητου και ανοιχτού από όλες τις πλευρές αφήνοντας ελεύθερο τον επισκέπτη να επιλέξει από ποια πλευρά θα προσεγγίσει το περίπτερο. Σε ύψος περίπου 8,70 μέτρων ολόκληρη η δομή στηρίζεται σε μια μονάδα 4 τοίχων που ανταποκρίνεται στις πλευρικές δυνάμεις. Ο φυσικός αερισμός δημιουργείται μέσω της μεγάλης αναλογίας του ύψους των τοίχων προς το φάρδος των διαδρόμων της κάτοψης. Ο τοίχος σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να ταλαντώνεται κατάλληλα με τις δυνάμεις του ανέμου. Ολόκληρη η δομή εμποδίζει το φως της ημέρας μέσω μεταλλικών σκιαστρών στις σανίδες που συγκρατούν κάθε μονάδα. Το επαναλαμβανόμενο μικρό κενό μεταξύ των τοίχων και μαζί με την έλλειψη ειδικής προστασίας από το νερό της βροχής είναι ένας περίτεχνος σχεδιασμός που αφήνει το ξύλο να αλληλεπιδρά φυσικά ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες. Η ιδέα του πλέγματος και της εισχώρησης επιμένει σε όλο το φάσμα της συνθετικής δομής, από την γραμμική κάτοψη και τους τοίχους με τα στοιβαγμένα ξύλα και τις σανίδες, μέχρι την ακουστική εμπειρία των πολλαπλών μουσικών παραστάσεων. Ως εκ τούτου, η σχεδιασμός βασίζεται εξ ολοκλήρου σε τεχνικές και εννοιολογικές ρυθμικές παραμέτρους που διαδέχονται η μία την άλλη με κυκλικό τρόπο.



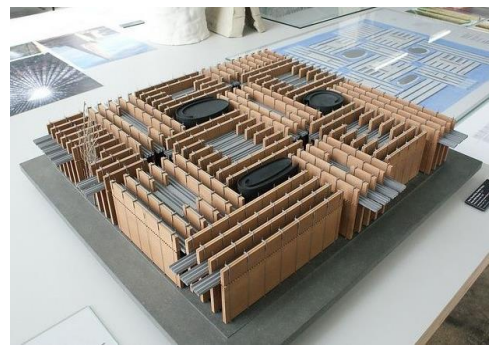
Εικόνα 71: διάδρομος του Swiss Sound Pavilion



Εικόνα 72: μουσικοί στο Swiss Sound Pavilion



Εικόνα 73: σκίτσα ιδέας κάτοψης του Swiss Sound Pavilion



Εικόνα 74: μοντέλο μακέτας του Swiss Sound Pavilion

Αφή



Εικόνα 75

Η αφή αποτελεί την αίσθηση που είναι ικανή να δώσει τα περισσότερα διαφορετικά ερεθίσματα. Αυτή η αίσθηση χωρίζεται σε εξωτερική και εσωτερική αφή. Μέσω της εξωτερικής αφής, αντιλαμβανόμαστε αν ένα αντικείμενο είναι μαλακό ή σκληρό, λείο ή τραχύ, ελαφρύ ή βαρύ, κρύο ή ζεστό. Από την άλλη, με την εσωτερική αφή αντιλαμβανόμαστε τον πόνο και την κατάσταση των εσωτερικών οργάνων. Δεν εντοπίζουμε έναν μοναδικό αισθητήριο όργανο που να μεταφέρει τα ερεθίσματα από την πηγή στον εγκέφαλο. Σε μεγάλο βαθμό, το δέρμα αναλαμβάνει αυτήν τη λειτουργία, ενώ τα νεύρα είναι εκείνα που αντιλαμβάνονται τα απτικά ερεθίσματα. Οι αισθητήρες αυτοί δεν είναι ισοδύναμοι σε όλα τα σημεία του σώματος. Μέρη όπως οι άκρες των δακτύλων και το στόμα διαθέτουν υψηλή πυκνότητα αισθητήρων και νεύρων. «Ο Ashley Montagu, ανθρωπολόγος, υποστηρίζει μέσα από ιατρικά δεδομένα πως η αφή είναι η μητέρα όλων των αισθήσεων, και η αισθητήρια λειτουργία που μας φέρνει σε επαφή με τον κόσμο» (Pallasmaa, 2008:11).

Η αφή αποτελεί την αίσθηση της επαφής με άλλα σώματα, ενώ το δέρμα αποτελεί το μεγαλύτερο όργανο στο ανθρώπινο σώμα, που δρα ως αισθητήριο της αίσθησης αυτής. Τα άλλα σώματα, μαζί με τα χαρακτηριστικά της επιφάνειάς τους, αποτελούν αντικείμενα αντίληψης. Τα χέρια, με την πολύπλοκη λειτουργία τους, αποτελούν τα μάτια του γλύπτη και, σύμφωνα με τον Heidegger, αναδεικνύουν μια αίσθηση μη προσδιορίσιμης ή εξηγήσιμης φύσης. Η αφή λειτουργεί μέσω των αισθητήριων νεύρων κάτω από το δέρμα, τα οποία κατανέμονται διαφορετικά σε διάφορα σημεία του σώματος, ενώ κάθε νεύρο αντιστοιχεί σε διάφορες πληροφορίες, όπως η αναγνώριση του πόνου ή της θερμοκρασίας. Τα σήματα των αισθητήριων νεύρων συνδέονται με το νωτιαίο μυελό και στη συνέχεια με τον εγκέφαλο, όπου αξιολογούνται και ανταποκρίνονται σε αυτά τα σήματα, ενεργοποιώντας αντανakλαστικές αντιδράσεις για την προστασία του σώματος.

Η αντίληψη του εαυτού μας και, συνακόλουθα, του κόσμου που μας περιβάλλει, αρχικά διαμορφώνεται μέσω της αίσθησης της αφής και του προσανατολισμού κατά τους πρώτους μήνες της ζωής του ανθρώπου. Οι οπτικές εικόνες αναπτύσσονται στη συνέχεια και συνδέονται στενά με τις πρώτες μας απτικές εμπειρίες. Όπως επισημαίνει ο Martin Jay στη μελέτη του που αναφέρεται στον Merleau Ponty, "μέσω της όρασης μπορούμε να ακουμπήσουμε τον ήλιο και τα αστέρια". Σύμφωνα με τον Hegel, η αφή είναι η μόνη αίσθηση που μπορεί να προσδώσει την αίσθηση του βάθους του χώρου, αφού "αντιλαμβάνεται το βάρος, την αντίσταση, τα τρισδιάστατα σχήματα και μας επιτρέπει να κατανοήσουμε πώς ο χώρος εκτείνεται πέρα από εμάς σε όλες τις διαστάσεις." Έτσι, η όραση αποκαλύπτει ότι η αφή γνωρίζει ήδη, καθώς μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η αφή καλύπτει το ασυνείδητο της όρασης. Όταν παρατηρούμε από απόσταση κάποιο αντικείμενο, τα μάτια μας λαμβάνουν τις επιφάνειες, τα περιγράμματα και τις ακμές, ενώ είναι η απτική μνήμη που αποκρυπτογραφεί ασυνείδητα τα μηνύματα που λαμβάνουν τα μάτια.

Το δέρμα λειτουργεί ως αισθητήριο που αντιλαμβάνεται τις υφές, το βάρος, την πυκνότητα και τη θερμοκρασία της ύλης. Η αντίληψη της θερμοκρασίας μέσω της αφής είναι ιδιαίτερα ακριβής και ευαίσθητη. Όπως αναφέρει ο Pallasmaa, «Στις εικόνες της παιδικής μου ηλικίας, της Φιλανδικής υπαίθρου, μπορώ να θυμηθώ έντονα, τη θερμότητα που έπεφτε πάνω στους τοίχους από τον ήλιο και ανακλώμενη προσέπιπτε στο χιόνι το οποίο έλιωνε προαναγγέλλοντας τον ερχομό του καλοκαιριού. Αυτά τα πρώτα σημάδια της άνοιξης ταυτοποιούνταν από το δέρμα όσο και από τα μάτια...» (Pallasmaa, 2005:58).

Όσον αφορά το περιβάλλον, η αίσθηση της αφής είναι αποφασιστικής σημασίας για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του. Είναι η εμπειρία που αποκτά κανείς περνώντας από δρόμους όπου οι μαρμάρινες πλάκες γλιστρούν, ή ακουμπώντας τα υλικά των τοίχων σε έναν παραδοσιακό οικισμό. Από το άγγιγμα των σοβάδων, μέχρι την απομάκρυνση των στρωμάτων από τα ασβεστόματα, ανακαλύπτει κανείς την ζωντάνια της ζωής.

Τα υλικά έχουν τη δυνατότητα να διαμορφώνουν τον ψυχισμό των ανθρώπων, με ειδικούς μελετητές να χρησιμοποιούν υλικά τόσο θερμά όσο και ψυχρά για να επιτύχουν τις επιθυμητές αντιδράσεις. Μια πόλη που, λόγω ειδικών συνθηκών όπως ρύπανση, μόλυνση, ή ταχύτητα κινήσεων, αποθαρρύνει τον κάτοικο από το να την αγγίξει, θα απομακρυνθεί και θα είναι απρόσωπη για εκείνον. Η σωματική επαφή του ανθρώπου με το περιβάλλον του, δημιουργεί δεσμούς ανυψωμένης σημασίας και καθιστά το περιβάλλον εύκολα αναγνώσιμο.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Pallasmaa θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την αφή ως το υποσυνείδητο της όρασης. Ενώ τα μάτια μας εστιάζουν σε απόμακρες επιφάνειες, ακμές και γεωμετρικά σχήματα, η αφή διαδραματίζει καίριο ρόλο στο να καθορίσει την ευχάριστη ή δυσάρεστη φύση της κάθε εμπειρίας. Το κοντινό και το απόμακρο ερευνώνται με την ίδια ένταση, ενώ αλληλεπιδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται, δημιουργώντας μια ολοκληρωμένη εμπειρία (Pallasmaa, 2005:42). Η επίδραση της όρασης στη φύση των κινήσεών μας είναι μόνο μια πτυχή του πολυσύνθετου συστήματος αντίληψης που διέπει την ανθρώπινη συμπεριφορά. Στις αναλύσεις του Heidegger, το χέρι λειτουργεί ως ένα ενεργητικό όργανο σκέψης. «Το δέρμα διαβάζει την υφή την πυκνότητα και τη θερμοκρασία της ύλης» διατυπώνοντας έτσι την εμπειρία μας από το περιβάλλον και το πόσο φιλόξενος ή ανοίκειος μας φαίνεται ένας χώρος. Μια στενή σύνδεση αναπτύσσεται συνεπώς ανάμεσα στην αίσθηση της γυμνότητας του δέρματος και στην αίσθηση της οικειότητας και της θαλπωρής. Μέσω της αφής, συνυφαίνοντας την αίσθηση της βαρύτητας, συμβάλλουμε στην κατανόηση της σχέσης μας με το έδαφος, την ριζωμένη ύπαρξή μας, αλλά και την απελευθέρωσή μας από αυτήν.

Σύμφωνα με τις προαναφερθείσες παρατηρήσεις του Pallasmaa και τις αναλύσεις του Heidegger, το Takahama Cafe του Kengo Kuma και της ομάδας του στο Tottori της Ιαπωνίας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αρχιτεκτονικής που επικεντρώνεται στην αίσθηση της αφής. Η καφετέρια αυτή χαρακτηρίζεται από την πλήρη ενσωμάτωση του ξύλου σε μια υβριδική δομή από ξύλο και οπλισμένο σκυρόδεμα. Η σχεδίαση έχει ως στόχο να αποτελέσει μια "σκάλα προς τον ουρανό", με τα ξύλα σε σταυροειδείς στρώσεις στο εξωτερικό να παρέχει μια ζεστή υφή που εναρμονίζεται με το περιβάλλον των αμμόλοφων. Οι αμμόλοφοι αποτελούν μέρος του γεωπάρκου San'in Kaigan, το οποίο είναι μέρος των παγκόσμιων γεωπάρκων της UNESCO.



Εικόνα 76:εναέρια φωτογραφία του Takahama Cafe με θέα τους αμμόλοφους του γεωπάρκου San'in Kaigan



Εικόνα 77: Η χαρακτηριστική όψη του Takahama Cafe, με έμφαση στη κεντρική ιδέα του κτηρίου (δημιουργία μίας "σκάλας προς τον ουρανό")



Εικόνα 78: εξωτερική φωτογραφία του Takahama Cafe



Εικόνα 79: εξωτερική φωτογραφία του Takahama Cafe

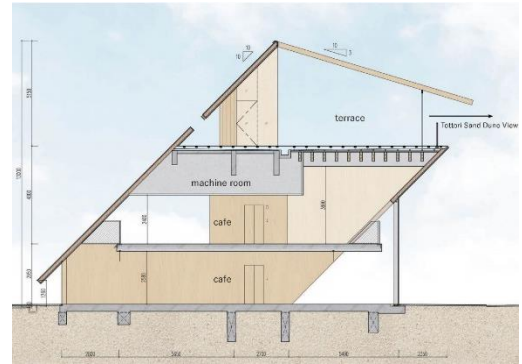
Ο Kengo Kuma και η ομάδα του επέλεξαν να ενσωματώσουν την τοπική κουλτούρα, καθώς πάντα θέλουν να δώσουν έμφαση στη σημασία της. Έτσι, η λαϊκή τέχνη (mingei) του Tottori αποτελεί βασικό στοιχείο στο εσωτερικό του καταστήματος. Αυτό φαίνεται στις καρέκλες τις κατασκευασμένες από πλαστικοποιημένα ξύλα τοποθετημένα εγκάρσια της μεγάλης τους πλευρά, καθώς και στα φωτιστικά από χαρτί washi που έχουν πασπαλιστεί με τοπική άμμο από τους αμμόλοφους. Επιπλέον, οι νιπτήρες στο μπάνιο, κατασκευασμένοι από ένα εργαστήριο κεραμικής Mingei του Tottori, ενσωματώνουν τον παραδοσιακό πολιτισμό της περιοχής με τη χρήση πράσινου και μαύρου υαλοπίνακα.



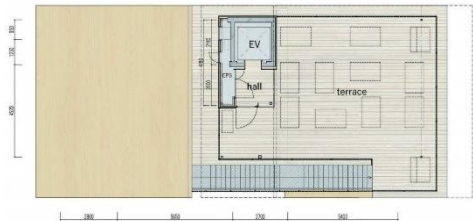
Εικόνα 80: εσωτερική φωτογραφία του Takahama Cafe (καρέκλες κατασκευασμένες από πλαστικοποιημένα ξύλα και τα φωτιστικά από χαρτί washi)



Εικόνα 81: οι νιπτήρες του μπάνιου, κατασκευασμένοι από ένα εργαστήριο κεραμικής Mingei του Tottori



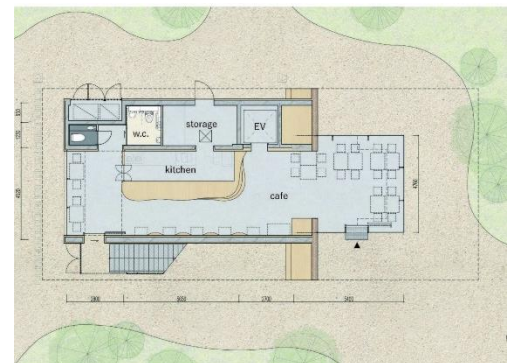
Εικόνα 82: σχέδιο τομής του Takahama Cafe



Εικόνα 83: σχέδιο κάτοψης δευτέρου ορόφου του Cafe

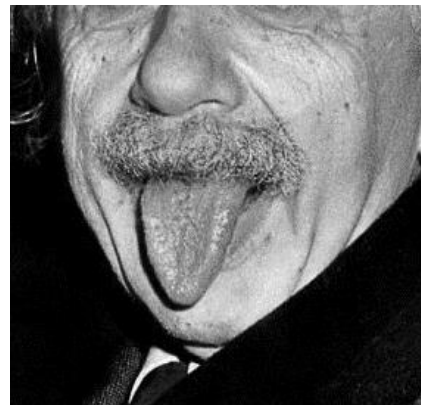


Εικόνα 84: σχέδιο κάτοψης πρώτου ορόφου του Cafe



Εικόνα 85: σχέδιο κάτοψης ισόγειου του Cafe

Γεύση



Εικόνα 86

Η αντίληψή μας για τον κόσμο αποκτάται μέσω της εσωτερικής αίσθησης του στόματος. Από τη βρεφική ηλικία, ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με μια ποικιλία υλικών και αντικειμένων μέσω της γεύσης. Τα παιδιά εξερευνούν τον κόσμο γεύοντας ό,τι βρίσκουν στα χέρια τους. Έτσι, γνωρίζουμε τη γεύση ακόμα και των πιο ασυνήθιστων αντικειμένων, αν και μπορεί να μη θυμόμαστε πάντα τη στιγμή της δοκιμής. Η εμπειρία της γεύσης καταγράφεται στη μνήμη και ενεργοποιείται ταυτόχρονα με την όραση και τη βιωματική μνήμη, καθώς παρατηρούμε συγκεκριμένα αντικείμενα. Έτσι, η όραση και η αφή μπορούν να επηρεάσουν την αίσθηση της γεύσης.

Η αίσθηση της γεύσης διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην ενημέρωση του ανθρώπου σχετικά με τη χημική σύσταση των τροφών, επιτρέποντάς του να αποφεύγει ακατάλληλες τροφές. Επιπλέον, η γλώσσα αποστέλλει σημαντικές πληροφορίες στο στομάχι σχετικά με την χημική σύνθεση των τροφών, παρέχοντας ενδείξεις σχετικά με την καταλληλότητά τους για κατανάλωση, καθώς και σχετικά με τις γευστικές προτιμήσεις του ατόμου.

Η γεύση αναδεικνύει τη μοναδικότητα και την αυθεντικότητα ενός τόπου. Είναι η αίσθηση που προκύπτει όταν απολαμβάνουμε εδέσματα που είναι χαρακτηριστικά μόνο για έναν συγκεκριμένο τόπο. Με εξαιρετική ευκολία, ο άνθρωπος μπορεί να συσχετίσει το όνομα ενός τόπου με την ιδιαίτερη γεύση της τοπικής κουζίνας. Πολλές φορές, ολόκληρες πόλεις ή περιοχές αναγνωρίζονται και διακρίνονται από ένα είδος φαγητού, το οποίο συμβολικά συνδέεται με την εκάστοτε τοπική ταυτότητα. Επιπλέον, κατά τη διαμονή σε παράκτιες περιοχές και τον περίπατο κατά μήκος της ακτογραμμής, ο επισκέπτης ενδέχεται να αισθάνεται την αλμυρή γεύση στο στόμα του. Επομένως, η επίσκεψη σε τέτοια τοπία, τα οποία διακρίνονται για τον έντονο αισθητικό τους χαρακτήρα, δεν προσφέρει μόνο οπτικές εντυπώσεις, αλλά αντλεί επίσης εμπειρίες πλούσιες σε αισθητικές απολαύσεις, όπου η αίσθηση της γεύσης συμμετέχει εξίσου σημαντικά.

Συνεπώς, στο πλαίσιο της τοποθέτησης της γεύσης, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτή λειτουργεί συμπληρωματικά προς τις άλλες αισθήσεις, ενισχύοντάς τους την πραγματικότητα και προσθέτοντας ένταση σε αυτές. Με αναφορά στον Junichiro Tanizaki, ο οποίος περιγράφει τις χωρικές ποιότητες και την αλληλεπίδραση των αισθήσεων που δημιουργείται, τονίζει την ομορφιά που παρουσιάζεται κατά τη στιγμή που αφαιρείται το καπάκι από ένα μπολ με σούπα και πλησιάζει το στόμα. Καθώς το βλέμμα εστιάζει στο σκοτεινό βάθος του μπολ και το χρώμα της σούπας αναδεικνύεται, οι αισθήσεις επιδρούν με ένταση: η παλάμη ανιχνεύει τις απαλές κινήσεις του υγρού, ενώ τα σταγονίδια της σούπας ανεβαίνουν μέσω του ατμού προς το στόμα, ενώ το άρωμα που αναδύεται δημιουργεί μια λεπτή αναμονή. «Αυτή η στιγμή του μυστηρίου θα μπορούσε κανείς να πει πως είναι μια στιγμή έκστασης» (Pallasmaa, 2005:60).

Όταν γίνεται αναφορά στο Les Cols Restaurant, η γεύση και η τροφή είναι ρυθμιστικές μιας αέρινης πρότασης. Η εικόνα μιας ομάδας ανθρώπων που απολαμβάνουν ένα πικ νικ στο γρασίδι, κάτω από τον ανοιχτό ουρανό, ανάμεσα στον καθαρό αέρα, περικυκλωμένοι από δένδρα και φυσικά στοιχεία. Μέσω αυτής της "τελετουργικής" εικόνας, επιτυγχάνεται η σύνδεση με το περιβάλλον (El Croquis, 2012:169). Κατ' αυτόν τον τρόπο, προβάλλεται η ιδέα ενός κτηρίου που αποτελεί το πλαίσιο για τις ανθρώπινες δραστηριότητες και τις μεταβολές της φύσης. Στοιχεία όπως το φως, το τοπίο και οι ίδιοι οι άνθρωποι που το κατοικούν αποτελούν τα βασικά στοιχεία σύνθεσης, αντί για την παραδοσιακή χρήση όγκων και επιφανειών.

Το κτήριο προσεγγίζεται ως ένα φίλτρο που προσπαθεί να αντλήσει την εξωτερική εμπειρία και να την ενσωματώσει εντός των εσωτερικών του διαστάσεων. Τόσο το κτίριο όσο και το περιβάλλον του συνεργάζονται ενεργά για να διαμορφώσουν την εμπειρία του χώρου. Οι RCR, προσπαθώντας να αμβλύνουν την αίσθηση της εντελώς κλειστής εσωτερικής περιοχής, δημιουργούν ευάλωτα όρια, χρησιμοποιώντας ημιδιαφανή πανέλα που επικαλύπτονται μεταξύ τους. Η ελαχιστοποίηση αυτών των ορίων έχει ως στόχο την ενίσχυση της σύνδεσης περισσότερο, παρά τον διαχωρισμό. Το χάσμα μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου απαλύνεται από τη διαφάνεια της οροφής, η οποία επιτρέπει την άμεση αντίληψη των μεταβολών στο φυσικό περιβάλλον μέσα από τα λεπτά μεταλλικά στοιχεία της. Η ελαφριά στέγη που φαίνεται να αιωρείται πάνω από το χώρο δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα αντίθεση με το ακανόνιστο αδρό και σταθερό έδαφος, το οποίο αναδεικνύει την αίσθηση του φυσικού εδάφους.



Εικόνα 90: βραδινή εξωτερική λήψη του Les Cols Restaurant



Εικόνα 87: εξωτερική φωτογραφία του Les Cols Restaurant των RCR Architectes



Εικόνα 88: εσωτερική φωτογραφία του Les Cols Restaurant



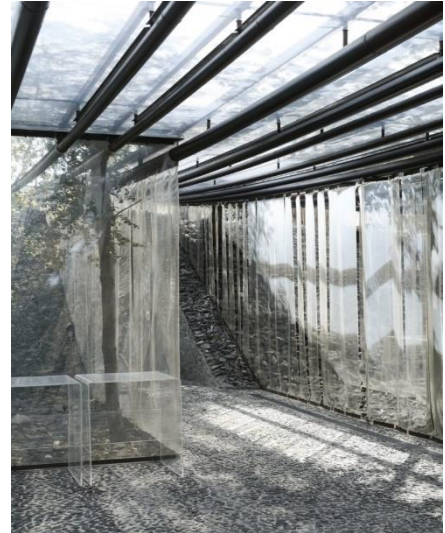
Εικόνα 89: φωτογραφία του ημιπαιθριου χώρου του Les Cols Restaurant



Εικόνα 91: εσωτερική φωτογραφία του Les Cols Restaurant

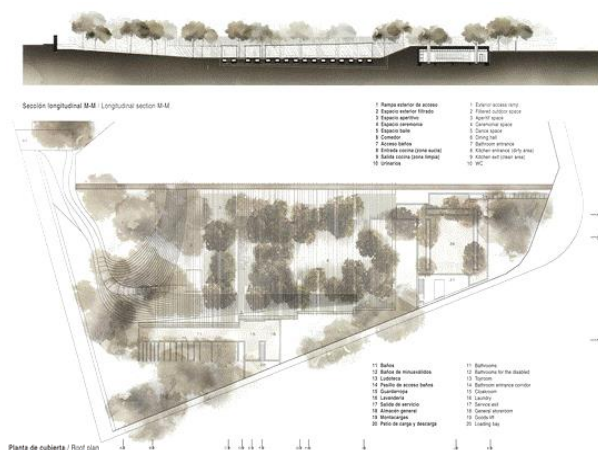
Τα όρια λειτουργούν ως φακοί, παραμορφώνοντας τις διακυμάνσεις της μέρας, του καιρού και των εποχών. Τα φίλτρα, οι αντανάκλασεις και οι αλληλεπικαλύψεις των επιφανειών παράγουν ψευδαισθήσεις και ενισχύουν την αντίληψη του χώρου καθώς ο επισκέπτης περιπλανιέται σε αυτόν. Το κτήριο αποτυπώνει την ευμετάβλητη και παροδική φύση του χώρου, μετατρέποντάς το σε ένα μηχανισμό ποιητικού μετασχηματισμού της πραγματικότητας. Η έμφαση στη μεταβολή συνυπάρχει με τις σκέψεις του Martin Heidegger σχετικά με την ελευθερία και την ειλικρίνεια που αναδύονται από την κατάσταση της ανεσιτότητας, της αδυναμίας του ανθρώπου να εντοπίσει μια μόνιμη κατοικία.

Το κτήριο, συνεπώς, υιοθετεί την έννοια του σωματικού σχήματος, αναπνέει, επεκτείνεται και συστέλλεται, ανταποκρινόμενο συνεχώς στο περιβάλλον του, σε αμοιβαία αλληλεπίδραση με τις αλλαγές του. Τα όρια του κτηρίου διαλύονται μέσα στον αέρα της ατμόσφαιρας, όχι για να προσφέρουν μια πειστική απεικόνιση, αλλά για να ευαισθητοποιήσουν τον άνθρωπο σχετικά με τη σχέση του με τη φύση και το περιβάλλον του μετατρέποντας την εστίαση και την τροφή σε μοναδική εμπειρία. Η ευελιξία των ορίων ανταποκρίνεται σε μια γενικότερη τάση απόρριψης των απόλυτων πλαισίων και ρόλων που πρέπει να διαδραματίζει κάθε συνθετικό στοιχείο στον σχεδιασμό. Αυτή η τάση συναντάται σε θεωρητικές φαινομενολογικές σχολές που εξετάζουν την αντικειμενικότητα του χώρου, μέσω της ανθρώπινης αντίληψης και της συναισθηματικής δυναμικής της εμπειρίας. Παράλληλα, ο χώρος ενεργοποιείται μέσω της ανθρώπινης παρουσίας. Το κτήριο ζωντανεύει εσωτερικά μέσω της ανθρώπινης παρουσίας και της αξιοποίησής του, η οποία ορίζει τον χώρο περισσότερο παρά καθοδηγείται από αυτόν.

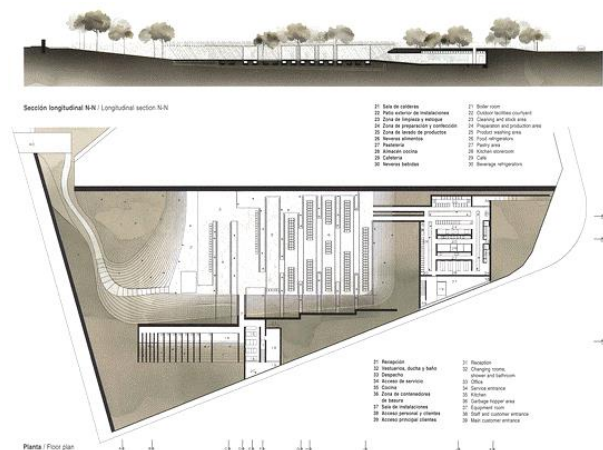


Εικόνα 92: εσωτερική φωτογραφία του Les Cols Restaurant με έμφαση στην υλικότητα και τα διάφανα έπιπλα.

Η εμπειρία του χώρου υπονοεί μια αμφισβήτηση της σχετικά αυστηρής γεωμετρικής δομής της κατοψης. Δεν αισθάνεσαι ότι εισέρχεσαι σε έναν περιορισμένο χώρο, αλλά σε ένα δάσος, διάτρητο από φως και αέρα. Αυτό το στοιχείο αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα ποιητικού μετασχηματισμού μιας φαινομενικά αυστηρής δομής. Ο χώρος δεν χρειάζεται κλειστές περιοχές για να δημιουργηθεί μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα. Αντισταβάνεται ως ένα τοπολογικό πεδίο πυκνώσεων και αραιώσεων που δημιουργεί ρευστές οριοθετήσεις, αντί για αυστηρές περιορισμένες περιοχές. Στην περίπτωση των RCR, αυτή η τάση συνδυάζεται με τη μεσογειακή αδυναμία όπως εκδηλώνεται με τη φροντίδα των υφών και των λεπτομερειών. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα αντίθεση, μια αντιμετώπιση των ορίων ανάμεσα σε αντιφατικά δίπολα.



Εικόνα 93:σχέδιο τομής και σχέδιο κάτοψης ορόφου



Εικόνα 94:σχέδιο τομής και σχέδιο κάτοψης ισογείου

Όσφρηση



Εικόνα 95

Η αίσθηση της όσφρησης αναλαμβάνει τον έλεγχο της παρατήρησης των οσμών που υπάρχουν στο περιβάλλον μας. Πρόκειται για τη μοναδική αίσθηση για την οποία ακόμα δεν έχει βρεθεί μέθοδος απομόνωσης και αποθήκευσης με σκοπό την αναπαραγωγή των οσμών που παρατηρούνται στο περιβάλλον. Αυτό ενδεχομένως οφείλεται στο γεγονός ότι η όσφρηση συνδέεται στενά με τη μνήμη, καθώς η μνήμη αποτελεί το μοναδικό μέσο αποθήκευσής της. Ο οργανισμός, βασιζόμενος στην εμπειρία του, μπορεί να αναγνωρίσει την προέλευση των οσμών. Η αντίληψη των οσμών καταλήγει σε ένα τμήμα του εγκεφάλου που ονομάζεται ρινεγκέφαλος, γεγονός που υποστηρίζει την πρωταρχική σημασία της όσφρησης για την επιβίωση και ενδεχομένως να αποτελεί την πρώτη αίσθηση που εξελίχθηκε στους ζωντανούς οργανισμούς. Η όσφρηση παρατηρείται στην καθημερινή ζωή, ακόμα και όταν δεν είναι δυνατόν να την αντιληφθούμε εύκολα. Η επαφή ενός νεογέννητου με τον έξω κόσμο εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την όσφρηση, η οποία είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη και τα βοηθά να αναγνωρίσουν πράγματα που ακόμα δεν μπορούν να δουν καθαρά. Η αίσθηση της όσφρησης καταγράφει διάφορες μυρωδιές σε μια περιορισμένη περιοχή. Αποτελεί την αισθητική με το μικρότερο εύρος λειτουργίας ανάμεσα στις αισθήσεις της απόστασης. Μόνο σε αποστάσεις μικρότερες από ένα μέτρο είναι δυνατό να ανιχνευθούν γενικά οι σχετικά αδύναμες μυρωδιές που προέρχονται από τα μαλλιά, το δέρμα και τα ρούχα των άλλων ανθρώπων, ενώ αρώματα και ισχυρότερες μυρωδιές μπορεί να αντιληφθούν σε αποστάσεις δύο έως τριών μέτρων (Gehl, 2013:75).

Η όσφρηση αποτελεί μία από τις αισθήσεις που είναι αδύνατο να αγνοήσει ο άνθρωπος, καθώς σχετίζεται στενά με την αναπνοή. Αν και πολλές φορές είναι δύσκολο να τις περιγράψουμε, ο οργανισμός μας είναι σε θέση να αντιληφθεί και να διακρίνει τις διάφορες οσμές που υπάρχουν σε έναν χώρο. Για την ενεργοποίηση της αίσθησης της όσφρησης, αρκεί μόνο η παρουσία ορισμένων μορίων από μια ουσία, με τον εγκέφαλο να είναι σε θέση να αναγνωρίσει πάνω από 10.000 διαφορετικές οσμές. Οι οσμές συνδέονται άμεσα με συναισθήματα και χώρους, ενδεχομένως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη αίσθηση, καθώς επηρεάζουν τη μεταιχμιακή περιοχή του εγκεφάλου. Εκτός από αυτό, οι οσμές έχουν σημαντική επίδραση στην ψυχολογία του ανθρώπου, αφού ενθαρρύνουν την ανάδειξη σκέψης και συναισθήματος.

Η μοναδική εκείνη εμπειρία συσχετισμού μεταξύ οσμών και μνήμης αποτελεί καθημερινή πραγματικότητα για όλους μας, ενώ η ισχυρή επίδραση των αρωμάτων στη συμπεριφορά και το συναισθημα των ανθρώπων έχει επιστημονικά τεκμηριωθεί. Η επίδρασή της είναι τόσο εξουσιαστική, ώστε ακόμα και οπτικά ερεθίσματα μπορούν να ανακαλέσουν την ανάμνηση μιας εικόνας ή ακόμα και μιας ολόκληρης εμπειρίας, όταν ένα άρωμα έχει ενσωματωθεί στον εγκέφαλό μας. Για παράδειγμα σημεία της πόλης και ιδιωτικών ή δημόσιων περιοχών συνδέονται με οσμές τοπόσημα τοπιακές ή άλλες μυρωδιές από ιδιαίτερες χρήσεις και εγκαταστάσεις.

Σύμφωνα με τη θεωρία του Ekman, κάθε μία από τις έξι βασικές συγκινήσεις του ανθρώπου, η χαρά, η λύπη, ο θυμός, ο φόβος, η έκπληξη και η αηδία, μπορούν να προκληθούν από τις μυρωδιές. Παρόλο που η εξασθένηση της όσφρησης στον σύγχρονο άνθρωπο είναι αναμενόμενη, η νοσταλγία του και η εσωτερική του ανάγκη για επιστροφή στη φύση αποδεικνύουν την αρχέγονη ανάγκη του ανθρώπου για τις μυρωδιές. Οι οσμές επιδρούν σε πολλά επίπεδα της ζωής, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν στο χώρο και το χρόνο. Από την αρχαιότητα, η χρήση αρωμάτων ήταν ευρέως διαδεδομένη. Για παράδειγμα, οι Φοίνικες χρησιμοποιούσαν αρώματα στο κονίαμα των τοίχων των ναών τους, ενώ στην αρχαία Αθήνα, οι παλαιίστρες και τα γυμναστήρια απέπνεαν άρωμα ελαιόλαδου, δημιουργώντας ένα οσφρητικό τοπίο που αποτελούσε χαρακτηριστικό της πόλης.

Το Bruder Klaus Field Chapel, είναι ένα παρεκκλήσι στο Mechernich της Γερμανίας, το οποίο κατασκευάστηκε το 2007 από τον Peter Zumthor και δίνει έμφαση στην αίσθηση της όσφρησης. Το παρεκκλήσι τοποθετείται στην κορυφή ενός λόφου και είναι το μοναδικό κτίσμα στη γύρω περιοχή. Πρόκειται για ένα μικρό κτήριο που θυμίζει πέτρινο πύργο. Η πρόσβαση προς αυτό γίνεται μέσω μιας ενδιαφέρουσας διαδρομής που λαμβάνει τη μορφή εξερεύνησης, καθώς ο επισκέπτης ακολουθεί ένα μονοπάτι που καθ' όλη τη διαδρομή του αποκαλύπτεται σιγά-σιγά το κτήριο, καθώς οδηγείται προς την κορυφή. Όταν ο επισκέπτης φτάνει στον προορισμό του, αντικρίζει έναν επιβλητικό μπετονένιο όγκο, με το μοναδικό στοιχείο μια πόρτα τριγωνικού σχήματος, στην οποία χαράχτηκε ένας μικρός σταυρός από πάνω. Εντός των τειχών, η διάταξη του κτιρίου αποκαλύπτει μία εντελώς διαφορετική εικόνα σε σχέση με το αυστηρό και μονολιθικό του εξωτερικό.



Εικόνα 96: η είσοδος τριγωνικού σχήματος του Bruder Klaus Field Chapel του Peter Zumthor



Εικόνα 97: εξωτερική φωτογραφία του Bruder Klaus Field Chapel

Με το πέρασμα του κατωφλιού, ο επισκέπτης εισέρχεται σε έναν σκοτεινό διάδρομο, ο οποίος στη συνέχεια οδηγεί προς έναν κλειστό, σκοτεινό και ατμοσφαιρικό χώρο με ιδιαίτερες χωρικές ιδιότητες, που διεγείρουν όλες τις αισθήσεις κάθε επισκέπτη. Για να επιτευχθεί μία πιο ολοκληρωμένη κατανόηση των χαρακτηριστικών του χώρου, αναγκαίο είναι να αναφερθούμε στην μεθοδολογία κατασκευής του παρεκκλησίου. Η κατασκευή του έγινε σε τρεις φάσεις. Αρχικά, δημιουργήθηκε ένας ξύλινος σκελετός από κορμούς δέντρων, οι οποίοι συγκλίνουν στην κορυφή, δημιουργώντας ένα είδος καλύβας που καθορίζει τον ειδικό σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου. Στη δεύτερη φάση της κατασκευής, γίνεται η έκχυση σκυροδέματος πάνω στο ξύλινο πλέγμα, σε 24 στρώσει. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται ο εξωτερικός όγκος του παρεκκλησίου, με ένα ακανόνιστο πεντάγωνο σχήμα. Η τρίτη και τελευταία φάση της κατασκευής αποτελεί ένα σημείο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος, καθώς αφορά την καύση του εσωτερικού ξύλινου σκελετού, μετά τη σταθεροποίηση του σκυροδέματος. Αυτή η διαδικασία αποτυπώνει εντυπωσιακά τα ίχνη του σκελετού στο εσωτερικό, με τη μορφή

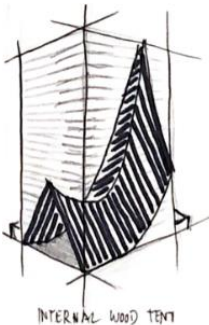


Εικόνα 98: εσωτερική φωτογραφία, ο σκελετός από κορμούς δέντρων που συγκλίνουν στην κορυφή

μαύρων ανάγλυφων επιφανειών. Το φως, συμπληρώνει αυτόν τον ειδικό χώρο. Όπως έχει αναφερθεί, το εσωτερικό του παρεκκλησίου είναι σκοτεινό, με μοναδικό φωτεινό σημείο το "Oculus", μία οπή στην κορυφή που επιτρέπει τη διέλευση φυσικού φωτός, καθώς και κρύου, ζεστού αέρα και βροχής. Επιπλέον, μικρές οπές κατά μήκος του σκυροδέματος λειτουργούν ως πηγή φωτισμού, καλυμμένες αρχικά με ημισφαιρικά κομμάτια γυαλιού, εξυπηρετώντας πλέον μόνο τον φωτισμό.



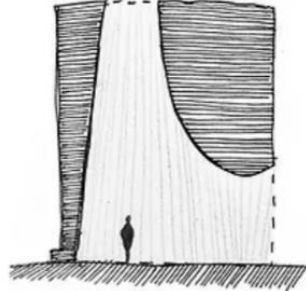
Εικόνα 99: το φωτεινό σημείο "Oculus"



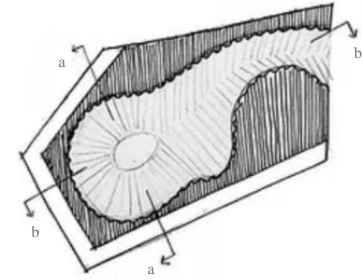
Εικόνα 100:προοπτικό σκίτσο του Bruder Klaus Field Chapel



Εικόνα 101:σκίτσο τομής a-a



Εικόνα 102:σκίτσο τομής b-b



Εικόνα 103:σκίτσο κάτοψης

Η πρωτότυπη μέθοδος κατασκευής του δημιουργεί μια πραγματικά μοναδική πολυαισθητηριακή εμπειρία για τον επισκέπτη. Κατά την είσοδό του στον εσωτερικό χώρο, ο επισκέπτης μπορεί να αφεθεί σε έναν κόσμο όπου, με την απαλότητα του φωτισμού, οξύνονται αυτόματα οι υπόλοιπες αισθήσεις του. Έτσι, μπορεί να αντιληφθεί τη μυρωδιά του καμμένου ξύλου και τα αρώματα των στοιχείων της φύσης που διαπερνούν την ατμόσφαιρα. Το κτίριο προσκαλεί τον επισκέπτη να το εξερευνήσει με όλες του τις αισθήσεις, να αγγίξει τους ανάγλυφους τοίχους, να αισθανθεί το πάτωμα, να το βιώσει με κάθε δυνατό τρόπο. Τέλος, η ευαισθησία του στις καιρικές συνθήκες προσδίδει στο κτίριο μια διάσταση χρονικότητας, καθώς η φύση της εμπειρίας κάθε επισκέπτη εξαρτάται από την ατμόσφαιρα που αποπνέει το κτίριο κάθε στιγμή, εποχή και συνθήκες καιρού.

Το παρεκκλήσι εμφανίζει έναν πλούτο συμβολισμών, οι οποίοι διαπνέουν τόσο την κατασκευή του όσο και τα χαρακτηριστικά του σχεδιασμού. Αρχίζοντας από την προσέγγιση της κατασκευής, οι 24 στρώσεις σκυροδέματος αναπαριστούν τις 24 ώρες της ημέρας. Παράλληλα, η ελαφρώς ανώμαλη υφή της εξωτερικής επιφάνειας του κτιρίου προσδίδει στην κατασκευή την αίσθηση της ανθρώπινης εργασίας. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται η ταπεινή προέλευση της κατασκευής από τους τοπικούς αγρότες, διατηρώντας όλες τις ατέλειες ενός χειροποίητου έργου. Με τη φύση του ως παρεκκλήσι, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που προσκαλεί τον επισκέπτη σε μια εσωτερική αναζήτηση, προτρέποντάς τον σε στιγμές σκέψης και εσωστρέφειας.

Τέλος, η αρμονική σχέση του με το περιβάλλον τοπίο αποτελεί εμφανές χαρακτηριστικό. Η επιλογή της τοποθεσίας δίνει την εντύπωση ότι αυτή η αρχιτεκτονική δημιουργία ήταν αναπόφευκτη για να ολοκληρωθεί και να αναδειχθεί η πλούσια καταγραφή του τοπίου. Η ανέγερσή του στο συγκεκριμένο σημείο δημιουργεί έναν χώρο που προσκαλεί τον επισκέπτη να αλληλεπιδράσει μαζί του, να τον ανακαλύψει με όλες του τις αισθήσεις και να τον ενστερνιστεί.



Εικόνα 104:είσοδος του Bruder Klaus Field Chapel



Εικόνα 105:λεπτομέρεια υλικού εισόδου



Εικόνες 106&107:μοντέλα μακέτας του Bruder Klaus Field Chapel

Δ.δ) Ένταξη στον τόπο και το τοπίο

Η φύση και τα χαρακτηριστικά του φυσικού περιβάλλοντος αναλύονται σε τρεις βασικές κατηγορίες: το κλίμα, την έκταση και τα υλικά του. Το κλίμα επηρεάζεται από παράγοντες όπως το φως, τα καιρικά φαινόμενα και οι εποχιακές αλλαγές, και συνδέεται στενά με τη γεωγραφική θέση του τόπου. Η έκταση επηρεάζει την ταυτότητα και τις εκφάνσεις του φυσικού περιβάλλοντος, ενώ η τοπογραφία αναδεικνύει τη μοναδική "ανάγλυφη επιφάνεια" του τόπου. Τα υλικά του περιβάλλοντος, όπως το χώμα, η πέτρα και το νερό, επηρεάζουν τη διαμόρφωση του ανάγλυφου τοπίου και αποτελούν πηγή έμπνευσης για τον άνθρωπο, ο οποίος ενσωματώνει τη φύση στη ζωή του μέσω της ανάληψης και της επεξεργασίας αυτών των υλικών. Συνολικά, η κατανόηση των χαρακτηριστικών του φυσικού περιβάλλοντος συμβάλλει στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του τόπου και στην κατανόηση της σχέσης του ανθρώπου με αυτόν.

Ωστόσο, η ουσιολογική προσέγγιση της φύσης αντιμετωπίζει την αδυναμία να περιγράψει απόλυτα την έννοιά της συχνά λόγω εξιδανίκευσης ενώ η κονστρουκτιβιστική προσέγγιση υποστηρίζει ότι κάθε ουσία και αλήθεια είναι κοινωνικές κατασκευές, απορρέοντας αξία από τον τρόπο που τις ερμηνεύει ο πολιτισμός. Ο χρήστης αλληλεπιδρά με το περιβάλλον ως ενεργό και αυτόνομο ον, αλλά το περιβάλλον προσαρμόζεται στις τεχνητές κατασκευές και τις ανάγκες της κοινωνίας. Το τοπίο εξετάζεται ως αμφίδρομη σχέση μεταξύ του τόπου και του υποκειμένου που το αντιλαμβάνεται. Η μορφή, τα υλικά, η ιστορία και οι μνήμες του τόπου αλληλεξαρτώνται και διαμορφώνουν ένα αναπόσπαστο σύνολο. Η μνήμη και οι αναμνήσεις διαμορφώνουν τον τρόπο σκέψης και δράσης ενός αρχιτέκτονα, επηρεάζοντας τον τρόπο σχεδιασμού του. Για τους Zumthor και τον Holl, ο τόπος αποτελεί μοναδικό συνδυασμό φυσικών στοιχείων, ιστορίας και μνήμης που επηρεάζει τον πολιτισμό και τη διαδικασία σχεδιασμού. Ο τόπος κατασκευής του έργου συνδέεται άρρηκτα με τα υλικά και την ιστορική διαμόρφωση του τόπου. Η μνήμη και η ένταξη στο τοπίο αποτελούν βάση για τη δημιουργία κάθε αρχιτεκτονικής παρέμβασης.

Στον τοπικισμό του Curtis, η εξερεύνηση του νοήματος αποτυπώνεται στις φυσικές δυνάμεις, στους τοπικούς μύθους και στις μνήμες. Η δημιουργική διαδικασία του σχεδιασμού καθορίζεται από δύο κίνητρα, το εσωτερικό (internal impetus) και το εξωτερικό (external impetus), υπερβαίνοντας τα ζητήματα ταυτότητας και κατευθυνόμενη προς πιο γενικούς στόχους. Σύμφωνα με τον Curtis, ένα ποιοτικό αρχιτεκτονικό έργο από το παρελθόν που διατηρεί την επίδρασή του στο παρόν προσδιορίζεται από τον συνδυασμό απαντήσεων σε τοπικό επίπεδο με μια συγκεκριμένη καθολικότητα. Οι αρετές των έργων που αναπτύσσονται σε αυτό το πλαίσιο βασίζονται στην εγχώρια σοφία, χωρίς να αποδίδουν απλή μίμηση των μορφών του vernacular. Οι αναζητήσεις δεν περιορίζονται στους μορφολογικούς κανόνες των τοπικών στυλ, αλλά εστιάζουν σε προσαρμογές του παρελθόντος στο τοπίο και το κλίμα. Επιπλέον, ο Colquhoun επισημαίνει ότι τα στοιχεία του πολιτισμού παρουσιάζουν ομοιότητες ανεξαρτήτως της τοποθεσίας ή της περιοχής. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο αυτά ερμηνεύονται διαφέρει σημαντικά και εξαρτάται από το υπόβαθρο του δημιουργού. Οι διαφορετικές ερμηνείες των στοιχείων του πολιτισμού οδηγούν σε διαφοροποιήσεις στην αρχιτεκτονική, η οποία εκφράζεται μέσω της ταυτότητας και του χαρακτήρα.

Ακόμη, σύμφωνα με τον Pallasmaa, «Η ταυτότητα δεν είναι ένας δεδομένος παράγοντας ή μια κλειστή οντότητα. Είναι μια ανταλλαγή. Όσο εγώ εγκαθίσταμαι σε έναν τόπο, τόσο ο τόπος εγκαθίσταται μέσα μου. Οι χώροι και οι τόποι δεν είναι απλώς στάδια για τη ζωή μας, καθώς είναι "χιασματικά" συνυφασμένοι, για να χρησιμοποιήσω μια έννοια του Merleau-Ponty. Όπως υποστηρίζει ο φιλόσοφος: "Ο κόσμος είναι εξ ολοκλήρου μέσα μου, και εγώ είμαι εντελώς έξω από τον εαυτό μου". Ή όπως λέει ο Ludwig Wittgenstein: "Εγώ είμαι ο κόσμος μου"» (Pallasmaa, 2012). Η έννοια του "τοπικού" είναι κατανοητή μέσα από τις εκφράσεις και τις εμπειρίες που προκύπτουν από τη συγκεκριμένη φύση, γεωγραφία, τοπίο, τα τοπικά υλικά και τα πολιτιστικά πρότυπα. Για τον Pallasmaa, οι ποιότητες της πολιτισμικά προσαρμοσμένης αρχιτεκτονικής είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένες με το "προηγούμενο" ή το παρελθόν. Επισημαίνει ότι χωρίς τη συνέχεια του παρελθόντος, η απλή χρήση τοπικών στοιχείων σε επιφανειακό επίπεδο οδηγεί σε μια επιφανειακή προσέγγιση (Pallasmaa, 1988:128-139).

Ένα παράδειγμα ήπιας ένταξης στο τοπίο είναι το Tossols Basil Athletics Stadium των RCR Arquitectes. Η περιοχή που ονομάζεται Tossols-Basil, η οποία προορίζεται για δραστηριότητες αναψυχής, βρίσκεται στην άκρη τόσο μιας πόλης όσο και ενός φυσικού πάρκου κατά μήκος ενός ποταμού. Κατά τη διάρκεια της μελέτης της περιοχής για την ενσωμάτωση αθλητικών εγκαταστάσεων, οι αρχιτέκτονες αντιμετώπισαν το δίλημμα ανάμεσα στο να καταπατήσουν μεγάλες εκτάσεις δασών, τα οποία αναπτύσσονταν με αργούς ρυθμούς, ή να υποκύψουν στις αντιδράσεις των περιβαλλοντολόγων, οι οποίοι αντιτίθεντο σε κάθε παρέμβαση. Η λύση ήρθε με την εγκατάσταση του αθλητικού γηπέδου σε ένα δασικό ξέφωτο, που παλιότερα χρησιμοποιούνταν για γεωργικές καλλιέργειες. Εδώ, η φύση και ο αθλητισμός συνδυάζονται αρμονικά, καθώς οι αθλητές εμφανίζονται και εξαφανίζονται μέσα στο περιβάλλον του, γύρω από το γήπεδο. Το έργο αυτό αναδεικνύει την ομορφιά του φυσικού τοπίου και διατηρεί την χλωρίδα ως ένα φίλτρο που αλλάζει με τις εποχές.

Οι κερκίδες των αθλητών αναπτύσσονται ως μικρές αναβαθμίσεις ή αναχώματα, ενσωματώνοντας τη φυσική τοπογραφία. Οι στύλοι φωτισμού αναδεικνύονται ως στοιχεία αναγνώρισης στο τοπίο. Με την ολοκλήρωση του στίβου το 2001, προστέθηκαν περαιτέρω εγκαταστάσεις, συμπεριλαμβανομένου ενός γηπέδου ποδοσφαίρου και ενός περιπτερού εισόδου με αποδυτήρια, γνωστού ως περίπτερο 2x1 από τους RCR. Αυτή η δομή, λειτουργώντας ως πύλη από δύο όγκους, προσφέροντας διαφορετικές γωνίες θέασης. Στην επίλυση του σχεδιαστικού προβλήματος, οι RCR αναλαμβάνουν την ανάπτυξη μόνο με ενιαίο υλικό - το χάλυβα Cor-Ten - ενσωματώνοντας άψογα τη δομή στο φυσικό τοπίο.



Εικόνα 108: Tossols Basil Athletics Stadium των RCR Arquitectes



Εικόνα 109: Tossols Basil Athletics Stadium



Εικόνα 110: Tossols Basil Athletics Stadium



Εικόνα 111: εναέρια φωτογραφία των εγκαταστάσεων στίβου στο Tossols Basil Athletics Stadium



Εικόνα 112: εγκαταστάσεις στίβου και στήλοι φωτισμού

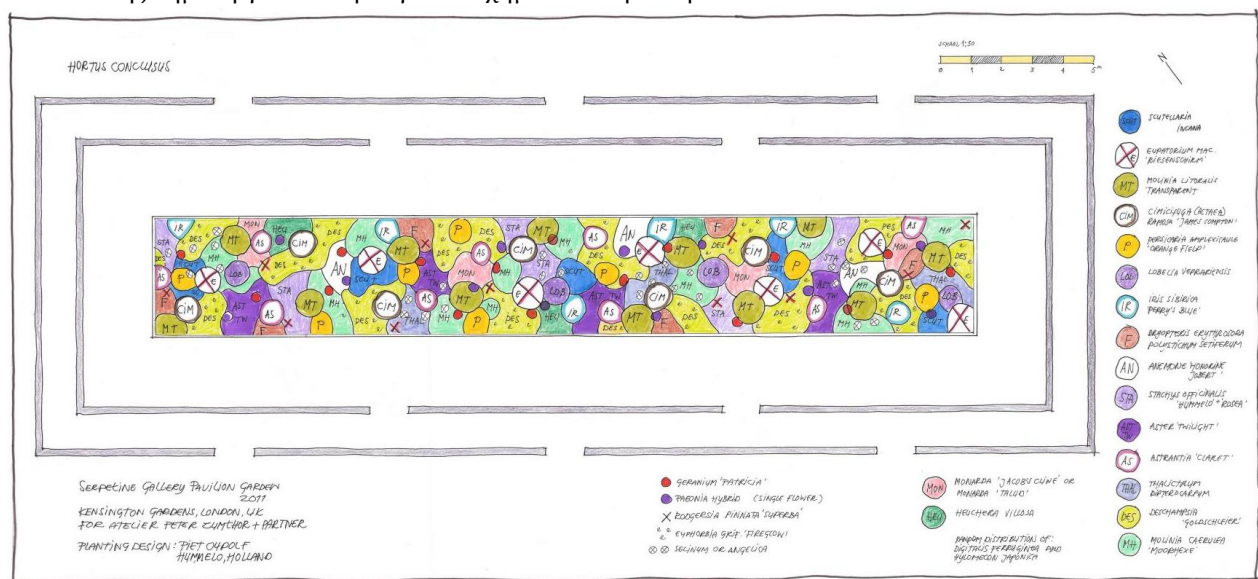


Εικόνα 113: Tossols Basil Athletics Stadium

Το 2011 ο Peter Zumthor καλείται να σχεδιάσει το Serpentine Gallery Pavilion στην Αγγλία. Η βασική ιδέα του σχεδιασμού ήταν η δημιουργία ενός κήπου εντός ενός ευρύτερου χώρου, συγκεκριμένα του κήπου εντός του Hyde Park. Αυτός ο κήπος είναι ο ίδιος ένας "κλειστός κήπος," σύμφωνα με τη λατινική έννοια του όρου "hortus conclusus". Στις μεγάλες πλευρές του ορθογωνίου κεντρικού χώρου τοποθετούνται έξι συμμετρικά ανοίγματα που οδηγούν σε έναν διάδρομο και στη συνέχεια σε τέσσερα κατώφλια που οδηγούν στο κεντρικό σημείο του περιπτέρου, δηλαδή τον κήπο. Η κατασκευή του περιπτέρου ακολουθεί μια διαδικασία όπου ένας ξύλινος σκελετός επενδύεται με μαύρο καμβά και καλύπτεται με ένα μίγμα που περιλαμβάνει άμμο. Τα ελαφριά ξύλινα πλαίσια της κατασκευής δημιουργούν το ορθογώνιο σχήμα του περιπτέρου.



Εικόνα 114: ο "κλειστός κήπος" του Serpentine Gallery Pavilion, του Peter Zumthor

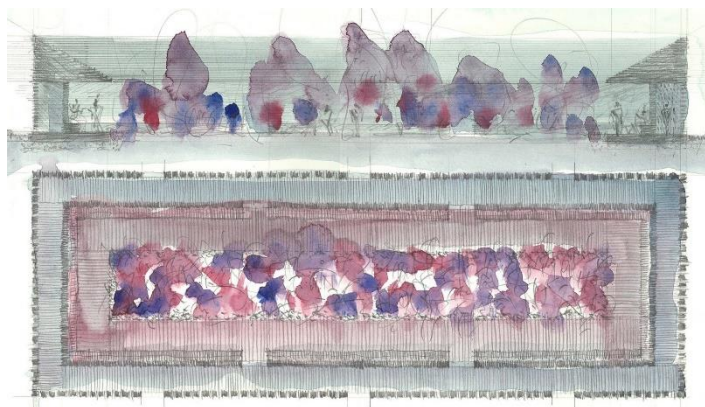


Εικόνα 115: σχέδιο κάτοψης του "κλειστού κήπου" του Serpentine Gallery Pavilion με διάγραμμα φύτευσης

Η αρχιτεκτονική σύνθεση έχει ως κεντρικό σημείο τον κήπο, περικυκλωμένο από έναν περιμετρικό διάδρομο. Αντί να επιλέξει αρχιτέκτονες τοπίου με έντονες διακοσμητικές απόψεις, ο σχεδιαστής συνεργάστηκε με τον κηποτέχνη Piet Oudolf, έναν από τους κορυφαίους σχεδιαστές κήπου στη σύγχρονη εποχή, ο οποίος έχει ειδικευση στα φυτά. Ο λόγος που επιλέχθηκε ο Oudolf ήταν διότι ο σχεδιασμός του περιπτέρου δεν επικεντρώνεται στον σχεδιασμό του ευρύτερου τοπίου, αλλά στην τοποθέτηση των φυτών. Ο Oudolf έχει δηλώσει ότι με αυτό το έργο, επιδιώκει να επαναφέρει τη φύση σε προσέγγιση με τον άνθρωπο και το περιβάλλον του. Το pavilion προσφέρει μια ιδανική ατμόσφαιρα για τους επισκέπτες να χαλαρώσουν και να σκεφτούν, απομακρυσμένοι από τον θόρυβο της πόλης.

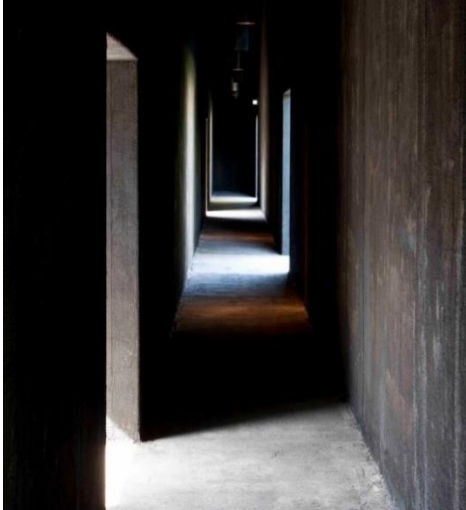


Εικόνα 116: βιωματικό σχέδιο του "κλειστού κήπου"



Εικόνα 117: σχέδια τομής και κάτοψης του "κλειστού κήπου" με μορφή ακουαρέλας

Η ατμόσφαιρα του χώρου αναδεικνύει μια αίσθηση οικειότητας για τον επισκέπτη, με τον κεντρικό κήπο να περιβάλλεται με κατώφλια από την ανθρώπινη παρουσία. Ο βασικός στόχος του σχεδιασμού ήταν να απομονώσει τον επισκέπτη από το θόρυβο, την κίνηση και τη μόλυνση της πόλης, προσφέροντας έναν χώρο όπου μπορεί να χαλαρώσει, να περπατήσει, να παρατηρήσει τα λουλούδια και να συλλογιστεί, όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο αρχιτέκτονας. Ακόμη και ο εξοπλισμός των επίπλων του περιπτέρου, όπως καρέκλες και τραπέζια, έχουν σχεδιαστεί με προσοχή από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα.



Εικόνα 118: εσωτερικός διάδρομος του Serpentine Gallery Pavilion



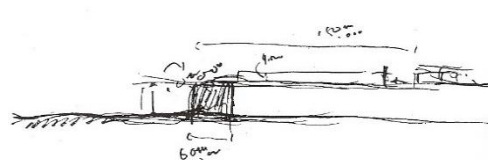
Εικόνα 119: εξωτερική φωτογραφία του Serpentine Gallery Pavilion

Ο σχεδιασμός επικεντρώνεται στον ρόλο των αισθήσεων και των συναισθημάτων στην αρχιτεκτονική εμπειρία. Ο Peter Zumthor αποσκοπεί στο να δημιουργήσει μια εμπειρία που θα είναι έντονη και αξέχαστη, γεμάτη αναμνήσεις και διάρκεια στον χρόνο. Ο ίδιος, με σεβασμό προς την ανθρώπινη κλίμακα, δημιουργεί έναν χώρο που απλά και όμορφα συνδυάζει διάφορα στοιχεία. Στην αρχιτεκτονική, όλα συγχωνεύονται σε έναν μοναδικό και ξεχωριστό χώρο, που αναπτύσσεται στον ορθογώνιο ξύλινο σκελετό και παρουσιάζει μια γλυπτική διάσταση. Από την άλλη πλευρά, ο κήπος του Piet Oudolf αποτελεί με λεπτότητα τον κεντρικό πυρήνα της σύνθεσης, δημιουργώντας ένα ευχάριστο και ήρεμο περιβάλλον. Τέλος, η μορφή της στέγης πλαισιώνει τον ουρανό, δημιουργώντας μια επέκταση του κεντρικού χώρου και προσδίδοντας την αίσθηση ότι το φυσικό φως διαπερνά για να συνδεθεί με τον κήπο. Η μορφή της στέγης που πλαισιώνει τον ουρανό. Η κλίση και το πλάτος της επιτρέπουν στο νερό της βροχής να ποτίζει τα φυτά του κήπου.



Εικόνα 120: η στέγη "κλειστού κήπου" με κλίση και πλάτος που επιτρέπουν στο νερό της βροχής να ποτίζει τα φυτά που υπάρχουν

Ακόμη, σε πλαγιά προς έναν μικρό ποταμό, σε ένα ξέφωτο από οξιές, αναπτύσσεται η "Εκκλησία στο νερό" στο Tomamu της Ιαπωνίας, έργο του Tadao Ando. Το πρωτοφανές στοιχείο της φύσης, το οποίο αποτελεί εμβληματικό χαρακτηριστικό σε όλο τον αρχιτεκτονικό χώρο του Ando, προσφέρει εμπειρίες στους επισκέπτες αυτής της ξεχωριστής εκκλησίας. Στη δυτική πλευρά, η εκκλησία περικλείεται από λόφους και δέντρα, ενώ ένα θέρετρο βρίσκεται στα ανατολικά. Η εκκλησία, με τη μορφή δύο επικαλυπτόμενων κύβων, απευθύνεται προς μια μικρή λίμνη που κατεβαίνει προς τον μικρό φυσικό ποταμό. Ο μεγαλύτερος από αυτούς τους δύο κύβους λειτουργεί ως παρεκκλήσι, συναντώντας την είσοδο του μικρότερου κύβου μέσω μιας ημικυκλικής σπειροειδούς σκάλας. Για να διαχωρίσει την εκκλησία από το ξενοδοχείο που βρίσκεται πίσω της, ένας μακρύς τοίχος σε σχήμα L εκτείνεται κατά μήκος του νότιου και ανατολικού χώρου που ευθυγραμμίζεται με την άκρη της λίμνης. Η πρόσβαση στην εκκλησία γίνεται μέσω ενός γυάλινου και ατσαλένιου κύβου στο βορειότερο άκρο, ο οποίος φιλοξενεί τέσσερις μεγάλους τσιμεντένιους σταυρούς που στρέφουν την προσοχή προς τα πάνω. Η διαδρομή οδηγεί τον επισκέπτη γύρω και πάνω από αυτούς τους σταυρούς, και στη συνέχεια ο επισκέπτης καταλήγει στη σκοτεινή σπειροειδή σκάλα που συνδέει τον μεγαλύτερο κύβο του παρεκκλησίου από κάτω.



Εικόνα 121: σκίτσο ιδέας του Tadao Ando για την "Εκκλησία στο νερό"



Εικόνα 122: σκίτσο ιδέας του Tadao Ando για την "Εκκλησία στο νερό"



Εικόνα 123: προοπτικό σκίτσο του Tadao Ando για την Εκκλησία στο νερό



Εικόνα 124: ο διάφανος κύβος πάνω από τον χώρο της εκκλησίας



Εικόνα 125: εξωτερική φωτογραφία με τον μετακινούμενο γυάλινο τοίχο

Με την είσοδό του στην εκκλησία, ο επισκέπτης έχει θέα προς τη λίμνη και των γύρω δέντρων, καθώς και του λόφου μέσα από έναν μετακινούμενο γυάλινο τοίχο. Οι τρεις άλλοι τοίχοι του χώρου είναι κατασκευασμένοι από σκυρόδεμα, περικλείοντας επίσης έναν ατσαλένιο σταυρό που τοποθετείται στο κέντρο της λίμνης. Ο Ando επιτυγχάνει τις προθέσεις του για τη σχεδίαση ενός ιερού χώρου μέσω της τελετουργικής και κυκλικής διαδρομής εισόδου, καθώς και με τον τοίχο σε σχήμα L που διαχωρίζει την εκκλησία από το ξενοδοχείο. Το φυσικό περιβάλλον συμβάλλει στην αναβάθμιση της εμπειρίας, ειδικά κατά τους μήνες με χιόνι.



Εικόνα 126: θέα του φυσικού περιβάλλοντος από το εσωτερικό της εκκλησίας του νερού τους μήνες με χιόνι



Εικόνα 127: θέα του φυσικού περιβάλλοντος από το εσωτερικό της εκκλησίας του νερού τους καλοκαιρινούς μήνες

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν η ερευνητική επιχείρηση να εξετάσει τις συνθετικές αρχές της φαινομενολογίας και τον τρόπο με τον οποίον σχεδιάζεται η χωρική ατμόσφαιρα. Στο έργο "Atmospheres", ο Zumthor εντοπίζει μια σειρά από στρατηγικές για ένα σχεδιασμό του χώρου με επίκεντρο το ανθρώπινο σώμα. Αρχικά, αναφέρεται στο "Σώμα της Αρχιτεκτονικής", εστιάζοντας στην υλική ύπαρξη του αρχιτεκτονικού έργου και στη δυνατότητά του να συσχετίζεται σωματικά και ψυχικά με τον εμπλεκόμενο χρήστη μέσω μιας βαθύτερης σύνδεσης. Το αρχιτεκτονικό έργο, όπως και το ανθρώπινο σώμα, διαθέτει σάρκα και όργανα και αντιμετωπίζεται ως ζωντανός έμφυχος οργανισμός. Σε αυτό το πλαίσιο, το σώμα δεν λαμβάνεται υπόψη ως μια αφηρημένη έννοια, αλλά ως φυσική παρουσία, ως ένα σώμα που μπορεί να πλησιάσει και να αγγίξει τον χώρο και τον άνθρωπο. Επιπλέον, εισάγεται η παράμετρος της αλληλεπίδρασης μεταξύ του κτηρίου και του ανθρώπινου σώματος μέσω των "Επιπέδων Οικειότητας και Εγγύτητας".

Η αφηγηματική εμπλοκή της υφής του χώρου διαπλέκεται με την χειρονομιακή τεκτονική του υλικού, επισημαίνοντας τις πολλαπλές εκδοχές αλληλεπίδρασης των υλικών, οι οποίες προσφέρουν ανεξάντλητες δυνατότητες και τρόπους αλληλεπίδρασης (Pallasmaa, 2006:28). Όσον αφορά στην "Θερμοκρασία του χώρου", η διάσταση αυτή εξαρτάται τόσο από την φύση και την ποικιλομορφία των υλικών, όσο και από τη βιωματική θερμοκρασία των ανθρώπινων σωμάτων. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία δίνεται στον "Ήχο του χώρου". Οι χώροι λειτουργούν ως μεγάλα ακουστικά όργανα που συγκεντρώνουν, ενισχύουν και μεταδίδουν τον ήχο, ο οποίος δεν προκύπτει μόνο από την καθημερινή χρήση αλλά διαμορφώνεται και ποιοτικά, έχοντας σημαντικό αντίκτυπο στα ανθρώπινα συναισθήματα. Ο Zumthor εστιάζει στην ηρεμία και τη γοητεία της σιωπής, αναφερόμενος σε ήχους που προκαλούν αίσθημα ευστάθειας, δημιουργώντας νοητικές συνδέσεις με μια ήρεμη ατμόσφαιρα του παρελθόντος (Pallasmaa, 2006:32).

Ο Steven Holl υπογραμμίζει πως δεν μπορούμε να αντιληφθούμε την αρχιτεκτονική ούτε ως απλή αισθαντικότητα, ούτε ως απομονωμένο, εποπτικό συμβάν. Η αρχιτεκτονική αποτελεί το κατώφλι ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο, την υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα, το σώμα και τη νόηση. Μέσω αυτής της θέσης αμφισβητείται ο αδιαπραγμάτευτος δυϊσμός ανάμεσα στο σώμα και το νου, στην αίσθηση και στη συνείδηση. Το σώμα αποτελεί γνωρίζουσα οντότητα, ικανή μέσω μιας προκατηγορικής νοημοσύνης να συνδιαλλαγεί με τον χώρο, να αναγνώσει σε αυτόν τα υπαρκτικά νοήματα που ενσαρκώνει. Μέσω της αίσθησης του χώρου, ο κάτοικος αισθάνεται τον εαυτό του. Η πρωταρχικότητα της σάρκας, του ορίου ανάμεσα στον κόσμο και τον εαυτό, οδηγεί τον Pallasmaa σε μια περιγραφή των αισθήσεων ως προέκταση της απτικής εμπειρίας. Αυτή η θεώρηση ενισχύει την ανάγνωση των τριών διαστάσεων του χώρου. Παράλληλα, εισάγεται η τέταρτη διάσταση, μέσω του αλληλένδετου της μνήμης, της αντίληψης και της φαντασίας και τη διαπλοκή του αρχιτεκτονικού χώρου με ανθρώπινες καταστάσεις, αναμνήσεις και όνειρα για μια ιδανική ζωή. Συνεπώς, ο σχεδιασμός της ατμόσφαιρας αναμοχλεύει όλες αυτές τις εντατικές και όχι μορφολογικές συνθετικές αρχές.

Μέσω της εξέτασης των ανθρώπινων αισθήσεων και της επίδρασης του χώρου και των ερεθισμάτων σε αυτές, προκύπτουν σημαντικά στοιχεία σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αλληλεπιδρά με το κτισμένο περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική επιβάλλει την ενεργοποίηση και τον αμοιβαίο διάλογο των αισθήσεων προκειμένου να διαμορφωθεί μια πολυαισθητηριακή αντίληψη του χώρου. Ωστόσο, εκτός από τη φυσική παρουσία, απαιτείται και η ενεργοποίηση του ανθρώπινου εγκεφάλου. Η αρχιτεκτονική οφείλει να ενεργοποιεί λειτουργίες του εγκεφάλου, όπως η μνήμη και η φαντασία, προκειμένου να βοηθήσει τον άνθρωπο να αντιληφθεί τον χώρο και την ύπαρξή του εντός αυτού. Ταυτόχρονα, η ενεργή συμμετοχή του αρχιτέκτονα παρουσιάζει ζωτική σημασία ως χρήστη και δημιουργό του αρχιτεκτονικού χώρου. Είναι απαραίτητο να κατανοεί τα αφηρημένα χαρακτηριστικά και τις διαδικασίες που επηρεάζουν την ανθρώπινη εμπειρία του χώρου, προκειμένου να τα συμπεριλάβει ενεργά στη διαδικασία του σχεδιασμού. Στόχος του αρχιτέκτονα στην εν λόγω προσέγγιση είναι η υλοποίηση μιας αρχιτεκτονικής που απελευθερώνει και δεν ενισχύει τη διάβρωση του υπαρκτού νοήματος. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτή η προσέγγιση συνδέεται με τις λειτουργίες του σώματος και του εγκεφάλου.

Στην εποχή μας, παρατηρούμε πολλά παραδείγματα αρχιτεκτόνων που καθιστούν τη χρήση των αισθήσεων και των αισθητηριακών εμπειριών βασικό εργαλείο στον σχεδιασμό τους. Αυτή η νέα συνειδητοποίηση εκφράζεται ενεργά από πολλούς αρχιτέκτονες σήμερα, οι οποίοι επιδιώκουν την αναζωογόνηση της αρχιτεκτονικής μέσω μιας εμπλουτισμένης αίσθησης της υλικότητας και της απτικότητας,

των υφών, της πυκνότητας του χώρου και του φωτός που εφαρμόζεται. Είναι σημαντικό να συνειδητοποιήσουμε ότι δεν αντιλαμβανόμαστε τον χώρο απλώς μέσω των αισθήσεών μας, αλλά τον βιώνουμε με ολόκληρο το σώμα μας. Μπορούμε να ανακαλέσουμε ένα συναίσθημα που δημιουργείται σε ένα δωμάτιο που επισκεφτήκαμε, επειδή έχει επηρεάσει το σώμα μας ως μια εμπειρία.

Ο Peter Zumthor αναλύει στα έργα του την αίσθηση που προκαλείται στον χώρο, εστιάζοντας στην ατμόσφαιρά του, συμπεριλαμβανομένων του αέρα, του θορύβου, του ήχου, των χρωμάτων, των υλικών, των υφών και της μορφής. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην ουσία των αντικειμένων και την αντίληψή τους μέσω των αισθήσεων, και αυτό εξηγεί την προτίμησή του για αποδόσεις καθημερινών βιωμάτων αντί για στυλιζαρισμένες αναπαραστάσεις. Η ατμόσφαιρα των χώρων προσεγγίζεται από την προοπτική του χρήστη, ο οποίος ζει τον χώρο, και όχι απλώς του θεατή που τον παρατηρεί. Εστιάζει στην κατοίκηση στην άμεση σχέση μεταξύ ανθρώπου και χώρου, όπως την περιέγραψε ο Heidegger. Ο Zumthor προτιμά να περιγράφει την ατμόσφαιρα των χώρων παρά να χρησιμοποιεί φωτογραφικό υλικό, καθώς θεωρεί τη φωτογραφία αναξιόπιστο μέσο για την απόδοση της πραγματικής δυναμικής ενός χώρου. Αναδεικνύει τη σημασία της αισθητικής σύνδεσής μας με ένα κτίριο, διατηρώντας πάντοτε την πίστη στη διαδικασία της βιωματικής μνήμης. Τα έργα του αναπτύσσουν μια στενή σχέση με το περιβάλλον τους και αλληλεπιδρούν με αυτό, διατηρώντας σεβασμό στο εδαφικό τοπίο. Χρησιμοποιεί κυρίως τοπικά υλικά τα οποία εξελίσσονται με την πάροδο του χρόνου, αναδεικνύοντας την παλαιότητά τους. Σε συνδυασμό με τον τρόπο που χρησιμοποιεί το φυσικό φως, με σχισμές στις δομικές επιφάνειες που εισέρχεται δυναμικά στο εσωτερικό των κτιρίων του, καταφέρνει να δημιουργήσει την επιθυμητή ατμόσφαιρα.

Αντικείμενο μελέτης της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας είναι λοιπόν, η κατανόηση των θεωρητικών φαινομενολογικών εννοιών και η εξέταση της αρχιτεκτονικής της φαινομενολογίας καθώς και ο τρόπος που σχεδιάζεται τελικά η ατμόσφαιρα. Η σχέση μεταξύ του χρήστη και του αρχιτεκτονικού έργου αποτελεί για τον αρχιτέκτονα έναν από τους πιο ουσιαστικούς συνδετικούς κρίκους που επιδιώκει να εδραιώσει μέσα από το έργο του. Αναδεικνύεται με σαφήνεια μέσα από την ανάλυση των αρχιτεκτονικών παραδειγμάτων ότι η βιωματική εμπειρία αποτελεί ένα αναπόσπαστο εργαλείο σχεδιασμού για τη φαινομενολογική αρχιτεκτονική. Μέσα από τον σχεδιασμό, δημιουργείται μια σειρά κτιρίων, τα οποία χαρακτηρίζονται από την ατμόσφαιρα και την αντίληψη του χώρου μέσω των αισθήσεων και του σώματος. Ο αρχιτέκτονας εστιάζει την προσοχή του στον εσωτερικό χώρο του κτιρίου και αναζητά την δημιουργία ενός αισθητικού περιβάλλοντος με έμφαση στον άνθρωπο και τις αισθήσεις του. Τα κτίρια αλληλεπιδρούν με τα υλικά τους, τον ήχο, το φως, το περιβάλλον και την τεκτονική κατασκευή τους, αποτελώντας αποτελέσματα μιας εκτενούς και ενοποιημένης διαδικασίας σχεδιασμού, μελέτης και ανάλυσης όλων των κατασκευαστικών λεπτομερειών. Η εμπειρία αυτής της αρχιτεκτονικής απαιτεί τη συμμετοχή του σώματος στο κτίριο, καθιστώντας το κτίριο ενεργό ατμοσφαιρικό πομπό και δέκτη. Ο αρχιτέκτονας εξερευνά τις συνθέσεις προκειμένου να βρει μια λύση που να ανταποκρίνεται στην τοπογραφία και τη γεωλογία της περιοχής. Ενσωματώνει πλήρως τα κατάλληλα υλικά του κτιρίου, το περιβάλλον και την περιοχή στον σχεδιασμό του, δημιουργώντας έτσι μια αρχιτεκτονική που διακρίνεται για τις χωρικές της αλληλοδιεισδύσεις και αλληλεπιδράσεις. Μέσω του ύφους, της μορφής, της λειτουργίας και της οργάνωσης των χώρων, δημιουργούνται κτίρια που απευθύνονται στον άνθρωπο και του δημιουργούν την αίσθηση του οικείου.

Τα παραδείγματα που επιλέξαμε να παραθέσουμε έχουν σαν βάση τις θεωρητικές αρχές που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Τα έργα του Peter Zumthor αποτελούν ένα από τα πιο επιφανή παραδείγματα φαινομενολογικής αρχιτεκτονικής. Το Kolumba Museum αναδεικνύει με εξαιρετική ευαισθησία και σεβασμό τα ερείπια ενός ιστορικού μνημείου, φέρνοντας στο προσκήνιο τις αναμνήσεις και τις αναφορές στο παρελθόν της πόλης. Το Bruder Klaus, παρότι μικρής κλίμακας, διηγείται μια συναρπαστική ιστορία με δυναμικές χειρονομίες από τη σύνθεσή του έως την ολοκλήρωσή του. Το Serpentine Pavilion διακρίνεται για τη μεθοδική κατασκευή του και τις αντιθέσεις που δημιουργεί ανάμεσα σε αυτό και το περιβάλλον, το εσωτερικό και το εξωτερικό, το φωτεινό και το σκοτεινό. Η υφή της πέτρας στο Therme Vals και οι έντονες φωτοσκιάσεις πάνω στις επιφάνειές της, ενισχύουν τη στιβαρή γλυπτικότητα των τοίχων. Αυτή η ενίσχυση επιτείνεται από τους φωτεινούς κυματισμούς που δημιουργούνται από την αντανάκλαση του φωτός στην επιφάνεια του νερού και προβάλλονται στους τοίχους. Ο Ando επιδιώκει να αναδείξει τόσο το φως όσο και τη σκιά, παρουσιάζοντας ένα νέο στοιχείο στην οπτική αντίληψη του ανθρώπου. Ταυτόχρονα, ενεργοποιεί το τελετουργικό βίωμα δημιουργώντας μια παραλληλία μεταξύ της κίνησης της σκιάς και του περάσματος του χρόνου. Αυτή η δυναμική παρατηρείται στο Church of Light, όπου ο φωτεινός σταυρός δημιουργεί μια νέα οπτική πραγματικότητα, παράλληλα με τη συμβολική αναφορά στο μεταφυσικό, που προσελκύει τη φαντασία

του επισκέπτη. Τα έργα των RCR Arquitectes ξεκινούν με ενδιαφέρουσες γενικές συνθετικές χειρονομίες που αντιμετωπίζουν το κτίριο ως μια οργανική συνέχεια του τοπίου. Το οινοποιείο Bell-lloc παρουσιάζει μια κίνηση που διαπερνά το έδαφος, ενώ το εστιατόριο Les Cols προσφέρει μια διακριτική παρουσία μέσα στο τοπίο, δημιουργώντας μια στέγη που φαίνεται να αμφισβητεί τη βαρύτητα. Τοπίο και κτήριο αλληλεπιδρούν, ενσωματώνονται το ένα στο άλλο, αναπτύσσονται αμοιβαία. Στο επίπεδο της αμεσότητας, οι ρυθμοί της φύσης μεταφράζονται μέσω των αλληλεπικαλύψεων των υλικών, ενισχύοντας την αντίληψη. Οι αλληλεπικαλύψεις των υφών και των αισθητηριακών ποιοτήτων, καθώς και η έμφαση στη λεπτομέρεια, απευθύνονται σε ένα ενεργό υποκείμενο με συνείδηση των αντιληπτικών του δυνατοτήτων. Επιπλέον, αμφισβητείται η αυστηρότητα των ορίων, δίνοντας έμφαση στη φαινομενολογία του κρυμμένου, χωρικά συρτάρια και ερμάρια σε μια ομολογία με τις ενδόμυχες πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού.

Τελικά, κατανοούμε ότι ο αρχιτεκτονικός χώρος διαμορφώνεται από σταθερά και μεταβαλλόμενα στοιχεία. Τα σταθερά στοιχεία αναφέρονται στα υλικά, τις επιφάνειες που προκύπτουν από την εναλλαγή των υλικών, καθώς και τη διάταξη του χώρου που καθορίζεται από αυτούς τους τεκτονικούς ρυθμούς. Αντίθετα, τα μεταβαλλόμενα στοιχεία περιλαμβάνουν το φως, την ανθρώπινη παρουσία στον χώρο, τους ήχους και τις εντατικές λεπτομέρειες που μεταβάλλονται συνεχώς. Επομένως, η ατμόσφαιρα ενός χώρου ορίζεται από την αλληλεπίδραση των σταθερών και μεταβαλλόμενων στοιχείων, την οποία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται ως μια ολοκληρωμένη εμπειρία. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα είναι να σχεδιάσει τον δομημένο χώρο, λαμβάνοντας υπόψη τον τρόπο με τον οποίο αυτός θα ενσωματώσει τα μεταβαλλόμενα στοιχεία που θα αλληλεπιδράσουν με τα σταθερά. Η διαρκώς μεταβλητή φύση του φωτισμού και της χωρικής αίσθησης, σε συνδυασμό με άλλα σταθερά ή μη στοιχεία του περιβάλλοντος, συνθέτουν την ατμόσφαιρα του χώρου. Αυτά τα μεταβαλλόμενα στοιχεία αποτελούν τον πυρήνα που ζωντανεύει τον αφηρημένο και στατικό χώρο, επιτρέποντας με την αλληλεπίδρασή τους να διαμορφωθεί η ατμόσφαιρά του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνικά βιβλία

- Κονταράτος, Σ. (1983). *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη
- Λέφας, Π. (2008), *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση*, Από τον Heidegger στον Kooshaas, Αθήνα, Εκδ. Πλέθρον
- Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς. (2016). *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Εκδ. Νήσος
- Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, (1991) *Η αμφιβολία του Σεζάν - Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη.
- Μωρίς Μερλώ-Ποντύ. (2005). *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, εισ.-μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Εκδ. ΕΚΚΡΕΜΕΣ.
- Κείμενο στο *Athens by Sound: Mark Wigley's essay 'The architecture of Atmosphere'*, πρώτη δημοσίευση στο Daidalos, No 68, Constructing Atmospheres, Βερολίνο, 1998,
- Μπανάκου-Καραγκούνη Χαρά. (2012) *Τέχνη και πραγματικότητα - Φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές εκδοχές μιας πρωτεύουσας σχέσης*, Εκδ. ENNOIA
- Παξινού, Ε. (2017). *Δημιουργία ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική, Μία πρόκληση στον σχεδιασμό δημόσιου αστικού χώρου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη
- Πικιώνης, Δημήτρης (1935). *Συναισθηματική Τοπογραφία*, Αθήνα, Εκδ. Εθνική Πινακοθήκη
- Τερζόγλου Νικόλαος-Ιών (2009). *Ιδέες του Χώρου στον εικοστό αιώνα*. Αθήνα: Νήσος
- *Τόπος-Τοπίο: Τιμητικός Τόμος για τον Δημήτρη Φιλιππίδη*. (2018), Αθήνα, ΜΕΛΙΣΣΑ
- Χατζησάββα, Δ. (2016). *Η ατμόσφαιρα ως κρίσιμη διάσταση για τον σχεδιασμό του χώρου-μια μεταφαινομενολογική προσέγγιση*, στο N. Rémy, N. Tixier (επιμ.). *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*, τεύχος 2, Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Πολυτεχνική Σχολή-Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Βόλος ΣΥΝΕΔΡΙΟ
- Χατζησάββα, Δ. (2023), *Σύγχρονες αρχιτεκτονικές θεωρήσεις: σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη, Εκδ. University Studio Press
- Bachelard, G. (1982). *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή
- Baudelaire, Charles. (2005). *Αισθητικά Δοκίμια*, μτφρ Μαρία Ρέγκου, Εκδ. PRINTA.
- Gehl Jan, (2013) *Η ζωή ανάμεσα στα κτίρια*, μτφρ. Κατσαβουνίδου Γαρυφαλλιά, Ταρανή Παρασκευή, Αθήνα, Εκδ. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
- Norberg-Schulz, Christian. (2009). *Genius Loci: Το πνεύμα του τόπου*. Ε.Μ.Π. Εκδ. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ.
- Pallasmaa, J., (2012) *Τα μάτια του δέρματος: Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις*, μτφρ Τουρνικιώτης, Εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Αγγλικά βιβλία

- Architectural Theory Review, (2009), *Making Sense of Places, "Moral Geographies" of Sensory Urbanism*,
- Carman Taylor, (1999), *The Body in Husserl and Merleau- Ponty, Philosophical topics*, vol.27, no2
- C.N.Schultz, *The Phenomenon of Place ,Theorizing a New Agenda for Architecture*, An Anthology of Architectural Theory
- Galen A. Johnson, 1993 "*Phenomenology and Painting: 'Cezanne's Doubt', The Merleau-Ponty Aesthetics Reader - Philosophy and Painting*, edited and with introduction by Galen A. Johnson, translation editor Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois
- Gregotti, V. (2004). *Territory and Architecture* στο Kate Nesbit, *Theorizing a new agenda for architecture*. An anthology of architectural theory 1965-1995, Princeton Architectural Press New York
- Haddad, E., 2010. *Christian Norberg-Schulz's Phenomenological Project in Architecture*. Architectural Theory Review, [e-journal] 15 [http:// dx.doi.org/10.1080/13264821003629279](http://dx.doi.org/10.1080/13264821003629279).
- Hauser, S., Zumthor, P. και Binet, H. (2007) *Peter Zumthor - Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess.
- Holl, S., Pallasmaa, J., Perez Gomez, A., 2006. *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. New ed. San Francisco, CA: William Stout.
- Holl Steven, 2006, *Phenomenal Zones (Questions of Perception: Phenomenology of Architecture)*, William Stout Publishers, San Francisco
- Libeskind, Daniel (2003) "*Trauma" in Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Ed. Shelley
- Lynch, K., 1960. *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Marietta S. Millet. (1996), *Light Revealing Architecture*, John Wiley & Sons, New Jersey
- Masao Furuyama, 1996 *Tadao Ando*, Studio paperback, Birkhauser
- Masao Furuyama, 2006 *Tadao Ando 1941 : the geometry of human space*, Taschen, Berlin
- Merleau-Ponty, M., 1989. *Phenomenology of perception*. London: Rout ledge & K. Paul.
- Pallasmaa, Juhani (1986). *The Geometry of Feeling, A Look at the Phenomenology of Architecture. Theorizing, A New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press
- Pallasmaa, J. 2006, *An Architecture of the Seven Senses (Questions of Perception: Phenomenology of Architecture)*, William Stout Publishers, San Francisco
- Pallasmaa Juhani, 2005, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Artmedia Press, London
- Pallasmaa, J. 1996b. *The Geometry of Feeling, Theorizing/A new Agenda for Architecture*. New York: Princeton Architectural Press
- Pallasmaa J, 2005, *Stairways of the Mind, reprinted in Encounters: Architectural Essays*, Hameenlinna: Building Information Ltd
- Pallasmaa J, 2009, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, New York: Princeton Architectural Press
- Pallasmaa J, 2012, *Newness, Tradition and Identity*, Helsinki
- Pallasmaa, J. 1988. *'The Feasibility Of Regional architecture in Post-Modern Society'*, Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition, V. Canizaro, New York: Princeton Architectural Press
- Schneider Bernard (1999), "*Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin*", trans. John W. Ga briel, Prestel
- Seashore, Carl E. (1967). *Psychology of Music*, Dover Publications, New York
- Zumthor Peter (2006). *Atmospheres: architectural environments - surrounding objects*. Basel: Birkhauser – Publishers for Architecture
- Zumthor Peter (2010). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser – Publishers for Architecture

Ερευνητικές/Διπλωματικές/Διδακτορικές εργασίες

- Αποστολάκη Αντωνία, Χατζηβασιλείου Μαριαλένα, *Η έννοια της "ατμόσφαιρας" στο χώρο: αντίληψη και βιωματική εμπειρία*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, Ελλάς (2016)
- Βισκαδουράκης Ελευθέριος, *Μια προσέγγιση στη Φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty*, Μεταπτυχιακή εργασία, Διαπανεπιστημιακό-Διατμητικό ΠΜΣ Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών και της Τεχνολογίας, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, Ελλάς (2017)
- Γκικοπούλου Πολυξένη, Ζαχαριάδης Αριστοφάνης, *Φως, Σκιά: Δύο ρυθμίσεις του υπερβατικού στον αρχιτεκτονικό χώρο*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτη, Χανιά, Ελλάς (2023)
- Καλαϊτζή Δέσποινα, *"Μουσεία" Μόδας*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2020)
- Κουβελά Σοφία-Αγγελική, *Κατοικώντας Τόπους: Μία προσέγγιση της έννοιας του τόπου μέσα από τις θεωρίες της Φαινομενολογίας και του Κριτικού Τοπικισμού*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2017)
- Κουτσανδρέα Κανελία, *Ο ρόλος του σώματος και η έννοια της χωρικότητας κατά τον M. Merleau-Ponty (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική)*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, Ελλάς (2012)
- Κυριαζίδη-Αναγνωστοπούλου Δανάη, *Χωρικές μεταφράσεις της Οικειότητας: το παράδειγμα της κατοικίας*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτη, Χανιά, Ελλάς (2019)
- Μάλαμη Βιργινία, *Το τοπίο ως πολιτισμικό και συνθετικό εργαλείο για τον σχεδιασμό του χώρου*, Ερευνητική εργασία, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, Ελλάς (2014)
- Μαράκη Σοφία-Μαρία, *Το Τοπίο: Αίσθηση, Αντίληψη, Βιωματική εμπειρία*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Πάτρας, Πάτρα, Ελλάς (2015)
- Μπέλιας Γεώργιος, *Χωροταξικός σχεδιασμός: Ο ρόλος της ατμόσφαιρας στη σχεδίαση καταστημάτων*, Διπλωματική εργασία, Σχολή Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη, Ελλάς (2019)
- Μπλιάτσιου Αντιγόνη, *Η έννοια του ύφους στη φιλοσοφική σκέψη του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ*, Μεταπτυχιακή εργασία, Διδρυματικό Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, Ελλάς (2019)
- Μπρούντζου Άλκηστις, Πάντζιου Βασιλική, *Αρχιτεκτονική ατμόσφαιρα: Συνθέτοντας το βίωμα*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, Ελλάς (2017)
- Νικολαΐδου Χριστίνα, *Η αρχιτεκτονική των αισθήσεων στον στοχασμό του Juhani Pallasmaa*, Πτυχιακή εργασία, Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών & Πολιτισμού, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, Αθήνα, Ελλάς (2023)
- Νταγκούμα Στέλλα, *Ατμόσφαιρα στην αρχιτεκτονική*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2017)
- Παξίνου Ευαγγελία, *Δημιουργία ατμόσφαιρας στην αρχιτεκτονική: Μια πρόκληση στον σχεδιασμό του δημόσιου αστικού χώρου*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2017)
- Παπακωνσταντίνου Αλεξία, *Βίωμα και χώρος σε σύγχρονες τάσεις της αρχιτεκτονικής*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2015)
- Παπαχριστοδούλου Μαρία, *Δεσμοί Αρχιτεκτονικής και Τόπου*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2014)
- Ραβανή Δήμητρα, *Κατασκευάζοντας Ατμόσφαιρες*, Ερευνητική εργασίας, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Πάτρας, Πάτρα, Ελλάς (2014)
- Σημαντήρη Μαργαρίτα, Σταθία Γεωργία, *Η ατμόσφαιρα του τόπου: περί τι(η)νος πρόκειται;*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτη, Χανιά, Ελλάς (2016)

- Σκορλέτου Γεωργία-Ασπασία, Τζεβελέκου Χριστίνα-Καλλιόπη, *ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ χαρτογραφώντας συναισθήματα στην πόλη*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, Ελλάς (2014)
- Τσούτσος Σπύρος, *Ο φυσικός φωτισμός στην ατμόσφαιρα του αρχιτεκτονικού χώρου: Οι περιπτώσεις των Tadao Ando και Peter Zumthor*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτη, Χανιά, Ελλάς (2015)
- Φουντεδάκης Μιχάλης-Νικολάου, *Φαινομενολογία και τέχνη στον 20ο αιώνα: Robert Morris, Richard Long, Robert Smithson*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2018)
- Χαραλαμπίδου Κούρφαλη Χριστίνα, *“Βύθιση” στον αρχιτεκτονικό χώρο*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2017)
- Χάρπα Χριστίνα, *Ο Peter Zumthor και η απόλαυση του κτισμένου*, Ερευνητική εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάς (2015)
- Χρονοπούλου Ελένη, *Αντίληψη και βιωματική εμπειρία. Από τη χωρικότητα του σώματος στη σωματικότητα της πόλης*, Ερευνητική Εργασία, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, Ελλάς (2014)

Διαδικτυακές πηγές

- <https://www.researchcatalogue.net/view/220589/220590>
- https://www.academia.edu/85500491/Feeling_Spaces_Grounding_the_Body_in_Architectural_Atmosphere
- <http://purl.tuc.gr/dl/dias/1C46015D-114E-45D7-837B-84AFB5647871>
- <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/dialog.html>
- <https://en.wikiarquitectura.com/building/swiss-sound-pavilion/>
- https://www.archdaily.com/806238/tossols-basil-athletics-stadium-rcr-arquitectes?fbclid=IwAR2ZyLnH1mY4diocJvvvPhLr7tsum_DOq3XioU3AGe0rhNo5Rfw6HK2QALg
- https://www.naibooksellers.nl/magazines/architecture/el-croquis-162-rcr-arquitectes-2007-2012-poetic-abstract.html?_store=english&_from_store=default
- video συνέντευξης: Peter Zumthor speaks about Museum Kolumba / Cologne / 1/2, [online], 2007. <http://vernissage.tv/2007/09/24/peter-zumthor-speaks-about-museum-kolumba-cologne-part-12/>
- <https://hal.science/hal-01409715/document>

Κατάλογος Εικόνων

- Εικόνα1. <https://www.pemptousia.gr/2017/03/apo-ton-platona-ston-heidegger-i-chiropiasti-ontologiki-erevna/>
- Εικόνα2. https://permagnusjohansson.com/forfattare_pres/jean-francois-lyotard/
- Εικόνα3. <https://www.klett-cotta.de/produkt/martin-heidegger-bauen-wohnen-denken-9783608947588-t-4164>
- Εικόνα4. <https://www.merleauponty.org/>
- Εικόνα5. <https://blogdephilosophia.files.wordpress.com/2015/08/husserl.jpg?w=231>
- Εικόνα6. <http://www.psychological-opinions.gr/sites/default/files/styles/medium/public/articles/NLP.jpg?itok=ttPpEiP1>
- Εικόνα7. <https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjzFFpKBz1zFgLDL59DrO5TlS6c9S2N77hv-wxuMRNcWmYmYC1q0seRHkXxziSQWzYi95IK5d7WDNH-aYOF3MCUK7w2oaMY07YfsqTXvM-5RcMI8dhSHtrq2WToSlaAW77Jl5hGzMeuoVQ/s640/%25CE%259D%25CF%2584%25CE%25B5%25CE%25BA%25CE%25AC%25CF%2581%25CF%2584%252C+%25CE%2595%25CF%2580%25CE%25AF%25CF%2586%25CF%2585%25CF%2583%25CE%25B7.jpg>
- Εικόνα8. <https://chronos.fairead.net/files/NEFELI/covers/cover-ponty.jpg>
- Εικόνα9. <https://www.katiousa.gr/wp-content/uploads/2018/01/%CE%8C%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%A3%CE%B1%CE%B9%CE%BD-%CE%92%CE%B9%CE%BA%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%AC%CF%81-1895.jpg>
- Εικόνα10. <https://onthisdateinphotography.files.wordpress.com/2018/10/bachelard.jpg?w=300>
- Εικόνα11. https://www.lavyrinthos.net/images/2021/03/138918_1616165682.jpg
- Εικόνα12. <https://stanforddaily.com/wp-content/uploads/2021/01/poetics-of-space-art.jpg?w=800>
- Εικόνα13. <https://worldarchitecture.org/cdnimgfiles/extuploadc/dqgmoshk3012aislepanjie.jpg>
- Εικόνα14. <https://pbs.twimg.com/media/FKcoQAmWQAQBIdS?format=jpg&name=360x360>
- Εικόνα15. https://s3.eu-central-1.amazonaws.com/pressland-cms/cache/article_show_section_gallery_item/9v/7228805-peter-zumthor.jpeg
- Εικόνα16. https://miro.medium.com/v2/resize:fit:640/format:webp/1*65xkBJ73he8vGVOHwpRj1A.jpg
- Εικόνα17. Screenshot από το pdf What tools and modes of representation to reflect an architectural atmosphere? <https://hal.science/hal-01275083/document>
- Εικόνα18. Ίδιο με την Εικόνα 17
- Εικόνα19. <https://chroniques-architecture.com/wp-content/uploads/2018/05/06-Maquette-Thermes-de-Zumthor-@-A.-L.-750x563.jpg>
- Εικόνα20. https://www.viabizzuno.com/img/public/progetti/terme_vals/terme_vals_08.jpg
- Εικόνα21. https://beater.gr/wp-content/uploads/2018/11/Pallasmaa_Juhani_beatergr.jpg
- Εικόνα22. <https://m.media-amazon.com/images/I/616giPOzYuL.SY385.jpg>
- Εικόνα23. <https://i.ebayimg.com/images/g/glwAAOSwFy5lqBMQ/s-l1600.png>
- Εικόνα24. https://www.babelio.com/users/AVT_Christian-Norberg-Schulz_7797.jpeg
- Εικόνα25. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2009/photobooklet2009.pdf,%20the%2021/04/2009>
- Εικόνα26. <https://mietbookstore.gr/wp-content/uploads/2021/07/978-960-254-680-2-scaled.jpg>
- Εικόνα27. <https://estudioesse.files.wordpress.com/2016/10/draganesti-sketch1.jpg>
- Εικόνα28. <https://i.pinimg.com/564x/4e/58/e6/4e58e6e42174a067bb6a5d3d0ec4f5e9.jpg>

- Εικόνα29. <https://i.pinimg.com/564x/f3/e9/3a/f3e93aa991cb8a8ef8d5b3b4e9f108aa.jpg>
- Εικόνα30. <https://landscapetheory1.files.wordpress.com/2016/01/sky11.jpg>
- Εικόνα31. https://landscapetheory1.files.wordpress.com/2016/01/burgi_06.jpg
- Εικόνα32. https://i0.wp.com/www.solon.org.gr/wp-content/uploads/2020/04/Lewis_Mumford_portrait.jpg?w=220&ssl=1
- Εικόνα33. <https://arkitok.imgix.net/chichu-art-museum-in-kagawa-japan-by-tadao-ando-f1394235?ixlib=rails-4.3.1&w=350&h=350&fit=crop&q=80&auto=format>
- Εικόνα34. https://files.ocula.com/anzax/Content/Art%20Fair%20Photos/Art%20Sites%20-%20Naoshima%20Island/Art%20Sites%20-%20Naoshima%20Island/Benesse,%20Japan%202020%2002%20-%20113_300_200.jpg
- Εικόνα35. <https://i.pinimg.com/564x/31/2f/ef/312fef6bd3338a09f0401b20b6143514.jpg>
- Εικόνα36. https://www.bmr-fotografen.ch/data/2020_03_dcs/pr/Milo-Keller_Zumthor_Vals_00011.jpg
- Εικόνα37. <https://i.pinimg.com/564x/94/aa/df/94aadfec4e8dbf983785c9bfdbdd0e8c.jpg>
- Εικόνα38. Screenshot από pdf <https://www.fadu.edu.uy/arquitectura-tecnologia/files/2012/05/arquitectura-y-luz-2014.pdf>
- Εικόνα39. <https://www.world-architects.com/images/CmsImageContent/38/45/81/686bf6ca86f74609b8f62cd6277b3e75/686bf6ca86f74609b8f62cd6277b3e75.f5fb7444.jpg?1560761664>
- Εικόνα40. <https://i.pinimg.com/564x/63/53/1b/63531baeffd047fda8d33cc4e7f952a0.jpg>
- Εικόνα41. https://2.bp.blogspot.com/-o9m0v7DtzMs/T50krulqITl/AAAAAAAAARL0/DqGmQTuk4pw/s400/DSC_6741+copy.jpg
- Εικόνα42. Screenshot από το pdf https://cavad.calbaptist.edu/wp-content/uploads/2022/12/Isabel-Potworowski_Mediator-of-Transcendence-The-Kolumba-Museum.pdf
- Εικόνα43. Ίδιο με την Εικόνα 42
- Εικόνα44. <https://images.adsttc.com/media/images/500f/2452/28ba/0d0c/c700/1d3d/slideshow/stringio.jpg?1417083257>
- Εικόνα45. <https://images.adsttc.com/media/images/500f/246d/28ba/0d0c/c700/1d43/slideshow/stringio.jpg?1417083271>
- Εικόνα46. <https://pbs.twimg.com/media/EV1Hn6BWAaAf4nT?format=jpg&name=small>
- Εικόνα47. <https://www.interactiongreen.com/wp-content/uploads/2017/12/Church-of-the-light-tadao-ando-exterior-2-300x200.jpg>
- Εικόνα48. <https://i0.wp.com/www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2023/10/A11082-An-overview-of-Haptic-Architecture-Image-6.jpg>
- Εικόνα49. <https://i0.wp.com/archestudy.com/wp-content/uploads/2021/08/Picture3-1.png?w=624&ssl=1>
- Εικόνα50. https://pro2-bar-s3-cdn-cf4.myportfolio.com/7dcecf53dc56409a69589d838d00812f/fe66890f-d20e-4d2e-b3c4-df8bfc46e2ec_rw_1920.png?h=496c2010ac05cb51f86ee971209fdec8
- Εικόνα51. <https://i.pinimg.com/564x/ed/11/4c/ed114c3696ded9dd5a66763a431bf584.jpg>
- Εικόνα52. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Kaze_no_kyokai06n2040.jpg/800px-Kaze_no_kyokai06n2040.jpg
- Εικόνα53. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/72/Kaze_no_kyokai05n2048.jpg/800px-Kaze_no_kyokai05n2048.jpg
- Εικόνα54. <https://educ.jmu.edu/~tatewl/ando/ando.rokko.sect.jpg>
- Εικόνα55. https://mblogthumb-phinf.pstatic.net/MjAxNzA2MDVfNzMg/MDAxNDk2NjYxOTI3MTc5.gprq66j06vcPYWG5eYYyIciaZnMMV-wsAeloCoktHkAg.gVrolqniRYac_CXIO99t7q169DSBIGKtB5JjbkoFuUsg.IPEG.weflip/%25EB%25B0%2594%25EB%259E%258C%25EC%259D%2598%25EA%25B5%2590%25ED%259A%258C2.jpg?type=w800
- Εικόνα56. <https://mblogthumb-phinf.pstatic.net/MjAxNzA2MDVfMTA0/MDAxNDk2NjYxOTE2NDgx.59x9vhIHkm58H2QFl7j6wa4yDmUHHUQDvQxTJR3KTEog.YTtTbfnOUyz28n-K95Mq-szVvKTHk4mK48Mk6vc48pYg.IPEG.weflip/%25EB%25B0%2594%25EB%259E%258C%25EC%259D%2598%25EA%25B5%2590%25ED%259A%258C1.jpg?type=w800>
- Εικόνα57. <https://www.aca.gov.ly/storage/public/uploads/website/eye.png>
- Εικόνα58. http://www.miesarch.com/media/cache/work_show_thumb/uploads/images/works/211-1651.jpg
- Εικόνα59. http://www.miesarch.com/media/cache/work_show_thumb/uploads/images/works/211-1670.jpg

- Εικόνα60. [https://images.adsttc.com/media/images/53c9/db53/c07a/8049/2d00/0258/slideshow/APV-LC.BgaP-i28 \(1\).jpg?1405737776](https://images.adsttc.com/media/images/53c9/db53/c07a/8049/2d00/0258/slideshow/APV-LC.BgaP-i28 (1).jpg?1405737776)
- Εικόνα61. <https://www.miesarch.com/uploads/images/works/211-9998.jpg>
- Εικόνα62. [https://images.adsttc.com/media/images/53c9/d9c4/c07a/8049/2d00/0254/slideshow/APV-LC.BgaP-i01 \(1\).jpg?1405737392](https://images.adsttc.com/media/images/53c9/d9c4/c07a/8049/2d00/0254/slideshow/APV-LC.BgaP-i01 (1).jpg?1405737392)
- Εικόνα63. <http://www.miesarch.com/media/cache/work show thumb/uploads/images/works/211-1661.jpg>
- Εικόνα64. <http://www.miesarch.com/media/cache/work show thumb/uploads/images/works/211-9997.jpg>
- Εικόνα65. <https://www.toavriotisygeias.gr/photos/31597/hmeraakohwfinal.jpg>
- Εικόνα66. <https://en.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Swiss Sound Pavilion-Peter Zumthor 08.jpg>
- Εικόνα67. https://pic3.zhimg.com/80/v2-bc646ad68f5fc9b5055679a1afb13052_720w.webp
- Εικόνα68. Ίδιο με Εικόνα 67
- Εικόνα69. <https://i.pinimg.com/564x/35/78/20/3578203a5d28e3ee74c317b2cde4023d.jpg>
- Εικόνα70. <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5226a5cde4b06fd4c22f8960/1589270023592-AAJ96QD476VL505F6SRG/d8a4ef6eae1efb1af38b0d63df34f72a.jpg?format=1500w>
- Εικόνα71. https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEgXf43J0mH0dZT831axceyCAGQL3j1yfDixRb8kh3wNPT50fY2tXC3wq0xzMaqwD365W2kuq3z-Yt_9IQjO9WwKRPoevy_1SVASf_2ugPnoQAQPAV-e7VCFGZ3KcpWnUkPt4mEAamlS2Jy/s400/10_zumthor.jpg
- Εικόνα72. <https://en.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Swiss Sound Pavilion-Peter Zumthor 11.jpg>
- Εικόνα73. <http://1.bp.blogspot.com/-6XNTmunaHl4/UUvI2MdWMGI/AAAAAAAAAsc/mYp64GSnTWE/s1600/esk51.jpg>
- Εικόνα74. <https://www.flickr.com/photos/asimplemind/2934246277/in/gallery-43355952@N06-72157626294572195/>
- Εικόνα75. <https://www.pillowfights.gr/wp-content/uploads/2016/10/sum659-820x547.jpg>
- Εικόνα76. https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc10/7643/4a12/6071/69f6/slideshow/totori-takahama-cafe-kengo-kuma-and-associates_1.jpg?1674820637
- Εικόνα77. https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc11/760d/d260/4e97/e3e2/slideshow/totori-takahama-cafe-kengo-kuma-and-associates_3.jpg?1674820653
- Εικόνα78. https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc10/760d/d260/2897/e3e2/slideshow/totori-takahama-cafe-kengo-kuma-and-associates_4.jpg?1674820653
- Εικόνα79. https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc11/7643/4a12/6071/69f7/slideshow/totori-takahama-cafe-kengo-kuma-and-associates_7.jpg?1674820644
- Εικόνα80. https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc11/7643/4a43/615b/8f66/slideshow/totori-takahama-cafe-kengo-kuma-and-associates_8.jpg?1674820671
- Εικόνα81. https://tluxe-aws.hmgcdn.com/public/article/2017/atl_20221220234714_548.jpg
- Εικόνα82. <https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc41/760d/d21c/cbef/2792/slideshow/drawing-page-4-4.jpg?1674820684>
- Εικόνα83. <https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc41/760d/d21c/cbef/2791/slideshow/drawing-page-3-3.jpg?1674820688>
- Εικόνα84. <https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc41/7643/4a43/615b/8f67/slideshow/drawing-page-2-2.jpg?1674820688>
- Εικόνα85. <https://images.adsttc.com/media/images/63d3/bc41/760d/d21c/cbef/2793/slideshow/drawing-page-1-1.jpg?1674820688>
- Εικόνα86. https://imgproxy.jyllands-posten.dk/Pg-3H9oUm2ZwkaKJL5hIghXy0sSYFCyA7aB1_79-aTw/resize:fill:940:0:0/plain/https%3A%2F%2Fbilleder.jyllands-posten.dk%2Fpictures%2Fimage%2F9755179%2Fu3646h%2FALTERNATES%2Fmaster-3_2%2FFeinstein---hele-billedet.jpg
- Εικόνα87. <https://images.adsttc.com/media/images/58b4/d285/e58e/ce9a/0300/008f/slideshow/Le s Cols Restaurant Marquee %C2%A9 Hisao Suzuki .jpg?1488245375>
- Εικόνα88. <https://i.pinimg.com/564x/95/90/7a/95907ab6fe78254b83a809352d70b26a.jpg>
- Εικόνα89. <https://i.pinimg.com/564x/34/03/5f/34035f69416503997b3abb4bdfb01b37.jpg>
- Εικόνα90. <https://www.lescols.com/wp-content/uploads/2022/02/restaurant.jpg>
- Εικόνα91. <https://cdn.stylepark.com/transformations/articles/transformationContent6/Restaurant-Les-Cols-Olot-RCR.jpg>
- Εικόνα92. <https://i.pinimg.com/564x/26/65/42/266542df4e096bb65d9970830e855fb4.jpg>

- Εικόνα93. https://www.premisarquitecturagirona.cat/wp-content/uploads/2020/03/3_2_P04_2_GRAN-1.jpg
- Εικόνα94. https://www.premisarquitecturagirona.cat/wp-content/uploads/2020/03/1_PlantaCarpa_GRAN-1.jpg
- Εικόνα95. <https://i.pinimg.com/564x/92/9c/71/929c71f311375460b921167d161d2c38.jpg>
- Εικόνα96. <https://i.pinimg.com/564x/0c/38/6a/0c386ad73caa6fc814689a7cb93c0cca.jpg>
- Εικόνα97. https://assets-global.website-files.com/5d70caf362d15d860bedae09/5ecfed0db314baf4a58cc514_coast_studio_peter_zumthor_field_chapel-p-1080.jpeg
- Εικόνα98. <https://i.pinimg.com/564x/d2/18/d4/d218d4875ab10103e0003be86b87a015.jpg>
- Εικόνα99. https://assets-global.website-files.com/5d70caf362d15d860bedae09/5ecfee2535aad5c74a9c9314_thisispaper-sacral-architecture-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-bruder-klaus-feldkapelle-coast-6-p-1080.jpeg
- Εικόνα100. <https://www.lisapatusky.com/bruder-klaus>
- Εικόνα101. Ίδιο με 100
- Εικόνα102. Ίδιο με 100
- Εικόνα103. Ίδιο με 100
- Εικόνα104. <https://i.pinimg.com/564x/75/66/6f/75666fecb69329c1dd9ed3d2dff5da59.jpg>
- Εικόνα105. <https://i.pinimg.com/564x/21/c3/ea/21c3ea5893ef323178bd7cc0e6f69cc3.jpg>
- Εικόνα106. <https://www.lisapatusky.com/bruder-klaus>
- Εικόνα107. <https://www.lisapatusky.com/bruder-klaus>
- Εικόνα108. https://images.divisare.com//images/f_auto,q_auto,w_800/v1488385557/ixguichmj6tdyduio1w/rcr-arquitectes-hisao-suzuki-tossols-basil-athletics-track.jpg
- Εικόνα109. https://images.adsttc.com/media/images/58b4/9fa0/e58e/ce30/b100/0004/newsletter/Estadio_de_atletismo_Tussols-Basil-18-SG1631_3142-2.jpg?1488232348
- Εικόνα110. https://static.careerengine.us/api/aov2/https%3A%7C%7Cmmbiz.qpic.cn%7Cmmbiz.png%7CQesv1Librr09Ixn93uJZ0JrsVBphKKQr6PNC7qicshL98FQxzZtsXy73JgKdkFicxbeSITOSIWDWMUR00veYroCPpA%7C640%3Fwx_fmt%3Dpng
- Εικόνα111. https://static.careerengine.us/api/aov2/https%3A%7C%7Cmmbiz.qpic.cn%7Cmmbiz.png%7CQesv1Librr09Ixn93uJZ0JrsVBphKKQr6B8KXXCkk9LsoDAqMOU2yQsv6NKDBYoutlvYysicHEO3MdyejqSeFFhQ%7C640%3Fwx_fmt%3Dpng
- Εικόνα112. https://images.adsttc.com/media/images/58b4/9f99/e58e/ce9a/0300/0003/slideshow/Estadio_de_atletismo_Tussols-Basil-20-SG1631_3120-2.jpg?1488232341
- Εικόνα113. https://images.adsttc.com/media/images/58b4/9fc8/e58e/ce30/b100/0006/slideshow/Estadio_de_atletismo_Tussols-Basil-05-SG1631_3037-2.jpg?1488232388
- Εικόνα114. <https://cdnassets.hw.net/dims4/GG/1dd4a49/2147483647/resize/850x%3E/quality/90/?url=https%3A%2F%2Fcdnassets.hw.net%2F0b%2F0e%2Ffed3e1af41b3a3206d1a3eb1e231%2Fdb007597-c6d0-4725-95d8-ef1a281ee8a4.jpg>
- Εικόνα115. <https://www.tumblr.com/bravosebastian/143660273909/peter-zumthors-serpentine-gallery-pavilion-2011>
- Εικόνα116. https://images.adsttc.com/media/images/5ef2/195d/b357/6529/f500/03c5/slideshow/Foto_Maqueta.jpg?1592924497
- Εικόνα117. https://64.media.tumblr.com/56661baddc9f8e33d24eb1d832a59916/tumblr_o6h6y2tbs41qzs19po2_r1_540.jpg
- Εικόνα118. https://images.adsttc.com/media/images/55f6/d7c1/adbc/01b8/7c00/0109/slideshow/wh_img_0090-press-page.jpg?1442240404
- Εικόνα119. https://images.adsttc.com/media/images/55f6/d8c3/adbc/01b8/7c00/010e/slideshow/wh_img_0156-press-page.jpg?1442240670
- Εικόνα120. https://www.artforum.com/wp-content/uploads/2011/11/article00_large-44.jpg
- Εικόνα121. https://architizer-prod.imgix.net/media/1478205377897size-large_21.jpeg?fit=max&w=1080&q=60&auto=format&auto=compress&cs=strip
- Εικόνα122. Ίδιο με Εικόνα 121
- Εικόνα123. <https://i.pinimg.com/564x/c7/d7/87/c7d7870ca64161eb04f1aef8cd3d6f3.jpg>
- Εικόνα124. <https://i0.wp.com/www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2020/09/A1714-Firms-designing-religious-places-around-the-world-Tadao-Ando-Image-13-1024x771.jpg>
- Εικόνα125. <https://i0.wp.com/www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2020/09/A1714-Firms-designing-religious-places-around-the-world-Tadao-Ando-Image-11-1024x746.jpg>
- Εικόνα126. <https://en.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2024/03/Iglesia-del-agua.jpg>
- Εικόνα127. https://www.snowtomamu.jp/summer/ko/hotel/wedding/images/index_key.jpg

